

revija za film in televizijo

ekran

vol. 27
letnik XXXIX
3. 4. 2002
600 SIT

novi slovenski film

šelesenje
varuh meje
zvenenje v glavi
zgodba gospoda p. f.

intervju

janez lapajne
maja weiss

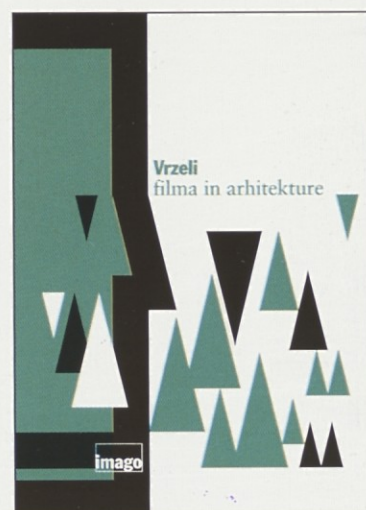
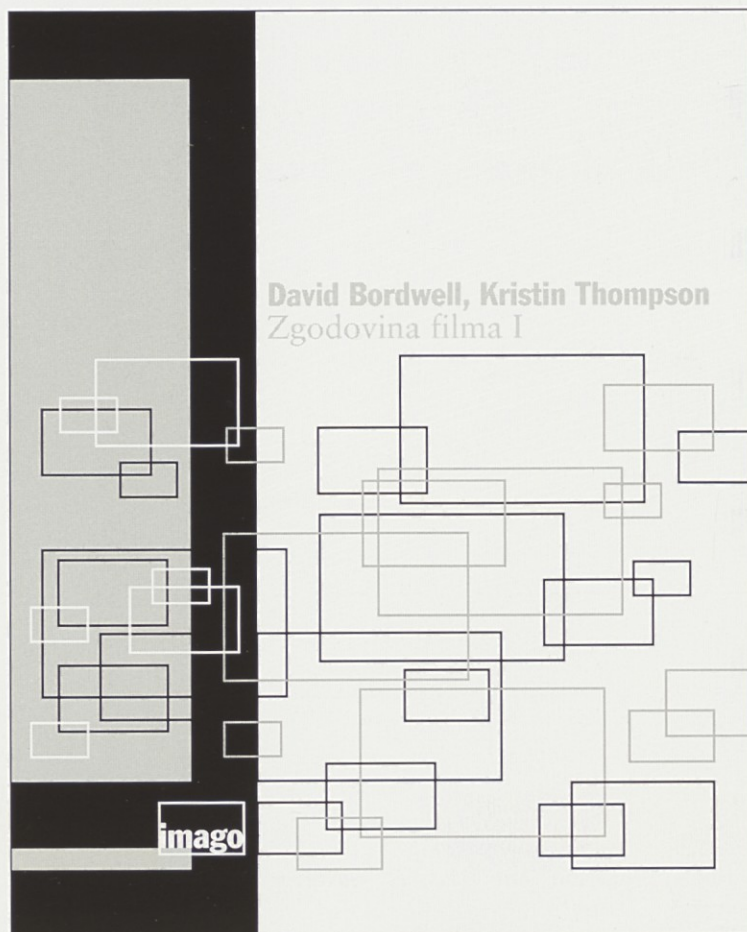
festival

cinéma du réel

slovar cinéastov

goran markovic

Nove knjige iz zbirke Imago: Zgodovina filma I Filmski spisi Vrzeli filma in arhitekture



imago

Knjige lahko kupite vsak delovni dan
med 16.30 in 20.30 v Slovenski kinoteki,
v pisarni kinopolisa na Miklošičevi 28.

ekran

revija za film in televizijo

uvodnik 2

simon popek digitalni slovensci

novi slovenski film 4

andrej šprah šelestenje

denis valič intervju: janez lapajne

mateja valentinič varuh meje

simon popek intervju: maja weiss

jurij meden dokumentarna produkcija in filmi tv slovenija

zdenko vrdlovec zvenenje v glavi

andrej šprah off portorož: video – spremljevalni program

ilija tomanič začetek konca ali konec začetka? slovenski film devetdesetih

koen van daele zgodba gospoda p.f.

festivali 23

srđjan knežević diagonale 2002

helena koder cinéma du réel

ekranove perspektive 28

simon popek hur jin-ho

esej 30

dušan rutar gospodar prstanov

glasba v filmu 32

mitja reichenberg let it be ali novo branje filmskih partitur po 11. septembru

animacija 34

igor prassel 15. animafest – po zagrebu ponovno v ljubljani

kritika 36

aleš čakalič, max modic, gorazd trušnovec, mateja valentinič

slovar cineastov 40

mateja valentinič, saš jovanovski intervju: goran markovič

mateja valentinič goran markovič

Na naslovnici: Varuh meje, režija Maja Weiss

vol. 27 letnik XXXIX 3,4 2002

600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka

sofinancira Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni in odgovorni urednik** Simon Popek

uredništvo Nil Baskar, Jurij Meden, Stojan Pelko, Nejc Pohar, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Mateja Valentinič,

Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Jože Dolmark, Silvan Furlan, Ženja Leiler, Majda Širca,

Marcel Štefančič, jr., Darko Štrajn **lektorica** Mojca Hudolin **oblikovna zasnova** Metka Dariš **tehnična**

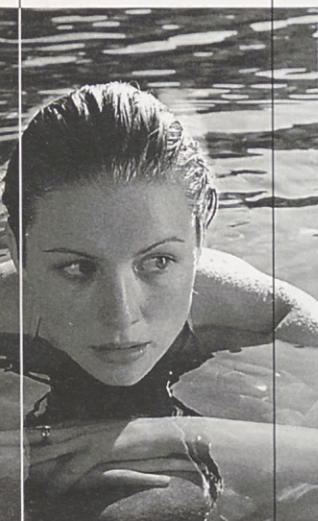
priprava M. d.o.o. **osvetljevanje filmov** Luxuria d.o.o. **tisk** Tiskarna Ljubljana d.d. **naslov uredništva**

Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel 438 38 30, faks 438 38 35; www.ekran.kinoteka.si **stiki s sodelavci in**

naročniki vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2500 SIT (tujina 52 DEM)

žiro račun 50101-603-403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana

Nenaročenih rokopisov ne vračamo! **Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica.**



dvje knjige iz zbirke Imago
Godovina filma
Filmski spisi
Vrzel filma in arhiviranje

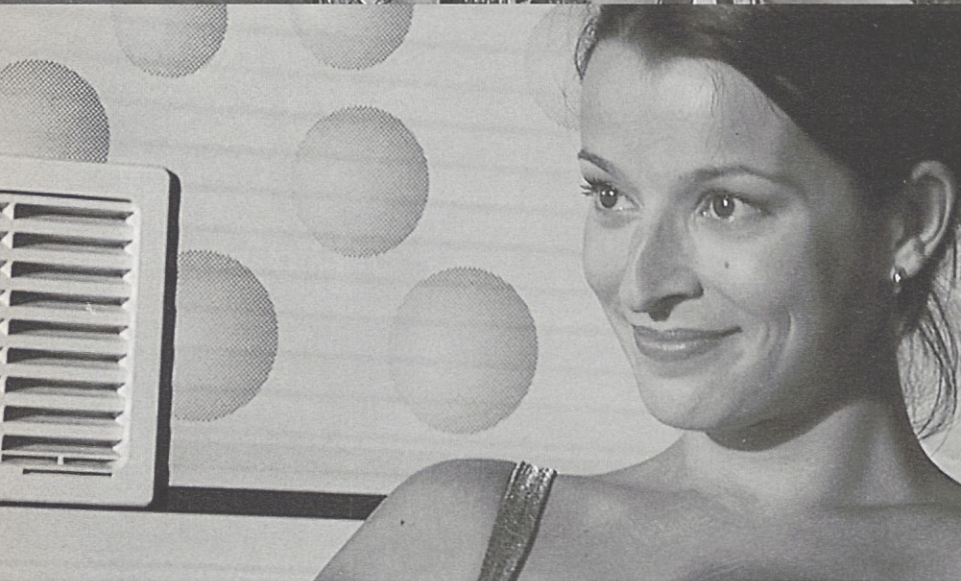


digitalni slovinci

Tema letošnje Jesenske filmske šole, ki jo bo meseca oktobra tradicionalno organizirala revija *Ekran*, se glasi *Digitalni film*. Obravnava sodobnega fenomena, tako s teoretičnega kot praktičnega vidika (poleg predavateljev kanimo povabiti tudi številne režiserje, ki naj bi opravili "seminarsko nalogo", posneli kratek film), bo še kako aktualna; smo namreč v prelomen času, ko postajata celuloid in digitalni zapis skorajda enakovredna produkcijska nosilca, ko celuloid nekako še vzdržuje primat "uradnega", "najresnejšega" oziroma "najuglednejšega" filmskega zapisa, hkrati pa še ostaja dominanten v logiki široke eksploatacije in distribucije. Velika večina kinodvoran še vedno vrtiljeke filme zgolj s klasičnega, 35 mm filmskega traku. Vendar se razmerja počasi spreminjajo. Raimijevega *Spider-Mana*, ki je nedavno potolkel vse rekorde v gledanosti prvega vikenda (114 milijonov dolarjev v prvih treh dneh predvajanja!), so morali natisniti v več kot štiri tisočih kopijah, da so dosegli zeleni inkaso. Potrata denarja in materiala? Vsekakor; že v bližnji prihodnosti bomo celuloidu spesnili nekrolog in izklesali epitaf, napredek v digitalni tehnologiji pač napreduje s svetlobno hitrostjo. George Lucas je že pred leti napovedal revolucionarne spremembe tako v prenosu produkcije kot distribucije v digitalni format, odslovil celuloid in ga poslal v tehniški muzej. Romantiki, avantgardisti in drugi obstranci ga bodo seveda še vedno uporabljali, kot nekateri še vedno snemajo neme in črno-bele filme. Si lahko predstavljate Stana Brakhaga, režiserja, ki za snemanje filmov ne potrebuje kamere, kako presedla na digitalni format? Ne bo šlo, po digitalnem nosilcu se ne da praskati, risati in barvati, ne da bi ga ustvarjalec uničil, s čimer bodo avtorji tipa Brakhage doživeli vsaj moralno zadoščenje in simbolno zmago nad "obstojejšim", "manj uničljivim" nosilcem. Digitalna prihodnost postaja dejstvo, v katero se bomo prej ali slej vključili tudi Slovenci. Sodeč po letošnjem festivalu slovenskega filma v Portorožu, smo že v koraku s trendi v svetu, saj smo doživeli premiere treh celovečernih "filmov" (*Amir*, *Na svoji Vesni*, *Fantasy*), nastalih na digitalnem formatu; še več, (omejene) kinematografske eksploatacije nekateri (*Na svoji Vesni*) niso doživeli s precej dragim prenosom na 35 mm filmski trak, temveč kar z digitalnega zapisa. Po uspehu *Zadnje večerje*, ki so jo v kinih deloma prav tako predvajali prek videotopa, so Slovenci očitno dojeli, da je moč celovečerni film zelo poceni tako posneti kot spraviti v neke vrste distribucijo. V tem primeru smo priča prvim resnično neodvisnim celovečernim filmskim projektom na Slovenskem, katerih producenti so projekt realizirali in spravili v distribucijo brez sicer neobhodne pomoči ustaljenih

institucij (Filmski sklad in RTV). Govorim predvsem o "filmu" *Na svoji Vesni*, o katerega kvaliteti bi lahko razpravljali, pa ne bomo, ker tega ni vreden. Kljub temu je treba ustvarjalcem priznati eno: zvrhano mero podjetniške in produkcijske žilice, da so film spravili pred kino gledalce povsem neodvisno. Kaj hočemo, s cenejšim digitalnim formatom prihaja tudi do neizbežne demokratizacije filmskega medija, ki še nikoli ni bil tako poceni in široko dostopen. Sam močno dvomim, da bo pričujoča demokratizacija filmske/digitalne produkcije prispevala h kvalitativnemu izboljšanju slovenskega filma, še več, prepričan sem, da se bo kvantitativni diletantizem po začetni euforiji umiril, pa ne zato, ker bi digitalni "ustvarjalci" doživeli nenaden preblisk samokritike (in samocenzure), temveč preprosto zato, ker tega *trash*a razen lokalne publike in družinskih navijačev nihče ne bo gledal. Predvsem *Amir* in *Na svoji Vesni* sta lahko obrobna ilustracija prehodnega obdobja, ko je vsak slehernik z enim zdravim očesom prepričan, da lahko postane novi *maverick*, in ko so meje med amaterizmom, primitivizmom in (navidezno) kreativnostjo brutalno zabrisane ("Naš film je dober, komur ni vseč, se lahko jebe!"). Precej bolj kot ostrina vida ustvarjalcev me skrbi zdravje oči tistih, ki na pristojni instituciji odločajo o sredstvih za povečavo na 35 mm trak. Dejstvo, da bodo metali denar stran za povečavo *Amirja*, se mi zdi nič manj in nič več kot kriminalno dejanje, še posebej po nesrečni izkušnji s *Petkom zvečer*. Ironija je ta, da se v tem primeru ne bodo osmešili avtorji filma, temveč prav komisija, ki s svojo odločitvijo kaže zaskrbljujoče nepoznavanje razmer v sodobnem filmu. V času, ko velika imena svetovnega filma (Agnés Varda, Abbas Kiarostami, Mike Figgis, spisek je dolg) dojemajo digitalno revolucijo kot odprto okno, kot sredstvo tisočernih novih izraznih možnosti, jo pri nas dojemamo predvsem kot vpadnico za priliv vala novega regionalnega primitivizma. Še malo, pa bodo za povečavo (uspešno) kandidirali snemalci video smešnic in družinskih dnevnikov. Žal ne takšnih, kot jih snema Jonas Mekas. •

šelestenje



režija Janez Lapajne **scenarij** Janez Lapajne, Barbara Cerar, Rok Vihar, Grega Zorc, Maša Derganc, Janez Usenik
fotografija Matej Križnik **glasba** Uroš Rakovec **montaža** Janez Lapajne, Janez Bricelj, Matjaž Kenda **igrajo** Barbara Cerar (Katarina), Rok Vihar (Luka), Grega Zorc (Primož), Maša Derganc (Ana), Mateja Koležnik (lekarnarka)
produkcija Triglav film (Janez Lapajne, Aiken Veronika Prosenč), VPK **35mm 90' barvni**

andrej šprah

Celovečerni igrani prvenec Janeza Lapajneteta je prišel tiho, skoraj neopazno, brez samoumevnega medijskega pompa, ki praviloma spremlja nastajanje celovečercer pri nas. Prišel je tiho in vstopil v zgodovino ... Ne zato, seveda, ker je na 5. festivalu slovenskega filma v Portorožu "pometa" s konkurenco in prejel vse tri velike nagrade – nagrado občinstva, nagrado filmskih kritikov in nagrado žirije za najboljši film. Nagrade so v prvi vrsti predvsem stvar določenega kompromisa znotraj "razmerja sil" v konstelaciji sestave posameznih žirij; (pre)pogosto pa tudi odraz neposrednega stanja stvari trenutnega kulturnega vzdušja, ki ga uravnavajo bolj naključna kot natančno opredeljena določila. Tudi zato ne, ker bi s "tehnološko" odločitvijo za digitalni medij – in s tem za bistvene prednosti, ki jih z redukcijo "proizvodnih sredstev" le-ta nudi v primerjavi s celuloidno "klasiko" – Lapajne morda oral ledino na slovenskem filmskem ozemlju. Dejstvo je, da je odločitev za nove tehnologije dodobra pretresala filmski svet skozi celotna devetdeseta in ob njihovem koncu obrodila že tudi prve sadove z domačega vrta. In še manj zato, ker bi realizacija v "neodvisni"* produkciji Triglav filma – mimo razpisov Filmskega sklada RS, ki je bil šele v postprodukcijski fazi zaprosen za sredstva za povečavo na 35-mm filmski trak in jih je tudi odobril – nemara pomenila kakšno bistveno novost v našem filmskem prostoru. Prej bi bilo mogoče reči, da takšen način počasi postaja kar standardna produkcijska metoda tistih filmarjev, ki so dovolj prepričani vase in v svoje delo, da vedo, da bodo s stvaritvami na "delovnih" formatih prepričali tudi tiste, ki odločajo o dodeljevanju sredstev za morebitno povečavo. Nič od omenjenega torej. *Šelestenje* je pomemben cineastičen podvig iz povsem preprostega razloga: ker je dober film (seveda pa nikakor ne edini na letošnjem Portorožu). In vsak dober film na Slovenskem je – zaenkrat še vedno – zgodovinsko dejanje. Ne torej nagrade in z njimi povezana dnevno-aktualistična doza reflektorskih snopov hipnega zanimanja, ki zbledi z enako naglico, kot se posuši barva na straneh rumenega tiska, za katerega so današnji zvezdni utrinki že včerajšnja novica, temveč zgolj in edino kvaliteta je tisto, kar lahko prepereči zdrs v pozabo, še preden si ujede medijskega senzacionalizma izberejo novo "žrtev". *"Dnevne aktualne in politične teme me ne zanimajo. Tiste majhne usodne stvari, ki se pletejo med ljudmi, me zanimajo bolj kot eksplozije in ideološka natolcevanja. S Šelestenjem želim ustvariti lep, intimen film,"* je (na)povedal režiser, ko se je z ekipo odpravil v Belo Krajino in zbudil dobršno mero zanimanja med tistimi, ki so se navduševali nad njegovimi študijskimi prizadevanji. In ko se je film pojavil na velikem platnu, smo lahko videli, da je (bila) želja izpolnjena in obljuba dopolnjena. Lapajne je s prijatelji zares ustvaril lep, intimen film, kar pa bi bilo bržkone premalo za presežne vrednosti, če se rezultat njihove hitropotezne – nikakor pa ne nepremišljene, saj jo je uvajala temeljita doza



improvizacijskih predpriprav – akcije ne bi ponašal še s kakšnim filmsko mnogo bolj zavezujočim določilom. Čeprav sama metoda dela ob pogledu na konč(a)ni izdelek ni kakšen odločujoč podatek, je vendarle smiselno opozoriti, da je "scenarij" plod skupnega prizadevanja osrednje igralske ekipe (Barbare Cerar, Roka Viharja, Gregorja Zorca, Maše Derganc), režiserja in pa Janeza Usenika znotraj improvizacij ob pripravah na film, ki so trajale bistveno dlje kot samo snemanje v letos filmsko najaktualnejši domači pokrajini** med 1. in 15. julijem 2001. Omenjeni način dela na naših tleh brez dvoma predstavlja določeno novost v pristopu k vsebinskim razsežnostim potencialne filmske materije, medtem ko so v režijsko-montažnem konceptu vajeti ostale trdno v rokah samega prvopodpisnika špice filma. Bistveni rezultat improvizacijskih prizadevanj na platnu je – poleg konkretnih rezultatov ekipne scenaristične predloge – predvsem izraziti igralski angažma celotne zasedbe, kar je v sodobnem slovenskem filmu vse preredko videna vrлина. Takšna neposredna zavzetost in "prizadetost" filmskih protagonistov je sicer več kot dobrodošla odlika, saj *Šelestenju* kljub izrazito "poglobljenim" tematskim zastavkom znotraj zapletenih eksistenčnih vprašanj partnerskega in ljubezenskega odnosa zagotavlja neverjetno lahkotnost preigravanja bivanjskih registrov v tistih intimnih razsežnostih, kamor kamera ne more ali morda noče (po)seči. Pa čeprav je vselej blizu ali vsaj na preži. Vendar pa, kot rečeno, temeljno kvaliteto vidimo predvsem v tistem segmentu, ki odpira vprašanje strukturiranja celote skozi princip odnosa med individualno izkušnjo in kolektivno zave(zano)stjo. Če se za trenutek ozremo k refleksiji in se pomudimo pri uvodnih mislih v eno pomembnejših historično-teoretskih filmskih študij s konca devetdesetih *The Material Ghost: Films and their Medium* Gilberta Pereza, nam v navezavi na *Šelestenje* vzbuja zanimanje dovolj splošno, morda na prvi pogled že znano, vendar v pričujoči artikulaciji ponovnega premisleka vredno izhodišče, ki ne predpostavlja narave filma kot nekaj danega, bistvenega in nespremenljivega, temveč kot nekaj variabilnega in dostopnega različnim konstrukcijskim principom; nekaj, kar naj bi se definiralo šele neposredno skozi konkretno filmsko dejanje in s pomočjo konvencij, razvijajočih se v procesu transakcije z občinstvom: "Kajti konvencija v umetnosti ni zgolj uveljavljeno pravilo – kot denimo pomen rdeče luči v prometu –, temveč skladnost z določeno publiko. Gre za soglasje občinstva s postopki umetnine, z načinom odnosa do stvari, kot ga konkretno delo predpostavlja. Ne glede na dejstvo, ali je določena publika priča že dodobra utrjenemu pristopu ali izrazito novi metodi, si mora delo pridobiti njeno soglasje – sprejeto mora biti kot konvencija –, če se ji hoče približati. Tudi najbolj 'konvencionalno' delo ne more preprosto predpostaviti, da so njegove konvencije že vzpostavljene, temveč mora na novo vzbuditi njihovo

funkcionalnost; celo najbolj inovativen pristop ne more zgolj prezreti konvencij, marveč si mora izposlovati pripravljenost občinstva, da sprejme njegove inovacije – pa četudi gre za negotovo pripravljenost, ki bo znova in znova preizpraševana." V tem kontekstu gledamo na *Šelestenje* kot na pretežno konvencionalno delo, ki pa se odločno trudi vzpostaviti ravnovesje med ambicijo biti univerzalen in zavestjo o neposredni individualnosti konkretnega intimnega odnosa. Čeprav na pragmatični ravni reprezentacijski postopki v veliki meri koketirajo z načeli Dogme 95, pa film kot celota nikakor ni "dogmatski" tudi – če ne predvsem – zaradi razmerja med individualnim in kolektivnim. Posamezn(ikov)a izkušnja v *Šelestenju* namreč ne pretendira za "reprezentiranjem kolektivnih procesov", temveč se na potencialni "točki prehoda" vselej vrača sama vase, v svoj (zgolj) individualni kontekst. "Dramatski lok" se namreč suvereno spopada z zapleteno strukturo "vrtenja v krogu narobe razumljene besede" kot odraza krize ljubezenskega odnosa po – pregovornih – sedmih letih, podčrtane z nesorazumom ob abortusu (ne)željenega otroka. Največ zaslug za prestrukturiranje konvencij kot rezultata družbenih procesov, ki naj bi v (pre)nov(ljen)i konstelaciji postale funkcionalne za svoje občinstvo, gre pripisati režijskemu pristopu, ki s presenetljivo večščino predvsem "odpira prostor" za razmah igralske impulzivnosti, hkrati pa "zapira zgodbo" v koherentno miniaturo, ki s poglobljanjem izpostavljenih dilem predstavlja estetsko izbrušeno in narativno prepričljivo podobo odnosov, ki se gradijo in razgrajujejo na temelju zaverovanosti v (ne)možnost dialoga kot predpostavke (ne)možnosti sobivanja. "A ti bi ga pa imel rad?" je skoraj retorično vprašanje, ki ga Katarina (Barbara Cerar) postavi svojemu potencialnemu novemu ljubimcu, vojaku Primožu (Grega Zorc), ko se zateče k njemu v trenutku popolnega brezupa in nemoči. Njeno vprašanje se nanaša na "otroka", ki ga ni več, predstavlja pa eno tistih paradigmatičnih mest individualnosti, ki postaja "konvencija" prav zaradi predpostavke, da nekatere univerzalne "teme" šele skozi individualno izkušnjo zaživijo v avtentični neposrednosti, ki ni več poljubna, temveč povsem konkretno določena. V takšni neposrednosti pa vidimo tudi določeno korespondenco *Šelestenja* z nekaterimi tendencami v sodobnem slovenskem filmu, ki si prizadeva(jo) "pripraviti teren" za čas, ko se bo realnost – po dolgoletnem "izgnanstvu" – lahko znova vrnila v podobo realnosti. •

Opombe

* Govor o neodvisnem, gverilskem, partizanskem – in kar je še podobnih "alternativnih" načinov produkcije – doživlja v zadnjem času popolno inflacijo in je očitno plod velikega nesorazuma. Gre za oznake, ki dejansko pritičejo povsem drugim filmom kot tistim, ki se skušajo nerazumljivo okriti z njimi kljub, denimo, povsem mainstreamovski naravnosti ali celo državnim "blagoslovom" v obliki obveznega pojasnila (*realizacija filma je omogočil Filmski sklad RS*) v špici filma.

** Tam sta bila v zadnjem času posneta vsaj še *Varuh meje*, dolgometražni prvenec Maje Weiss, in *Katalena*, eksperimentalni celovečerni dokumentarec Jurija Medena.

“menim, da nismo nič posebnega, da nismo nobeni novi geniji, ki bi prevetrili ta prostor”

pogovor z
janezom lapajnetom in
aiken veroniko prosenc



Janez Lapajne z igralci na snemanju

foto: Triglav film

Začnimo s portoroškim festivalom, s katerega se vračata kot nesporna zmagovalca, saj so *Šelestenju* nagrado za najboljši film podelile vse tri portoroške žirije: strokovna, kritiška ter žirija občinstva. Tako prepričljiva zmaga je nedvomno tudi posledica dejstva, da je prav *Šelestenje* porajalo največ pričakovanj – pa čeprav je imelo v drugem celovečercu Igorja Šterka, prvcu Maje Weiss, prvem slovenskem ženskemu celovečercu, in v dvojici Košak–Dukovski nadvse hudo konkurenco.

Lapajne: Glede pričakovanj se ne bi strinjal. Mislim, da se je pred festivalom od drugih pričakovalo več kot od nas. Mi smo se na vroči Obali znašli v vlogi grdega račka, ki je na koncu portoroške pravljice vzletel kot obetajoči labod. In ta je, kljub mladostni vihravosti, svoj naslednji polet vzel kot resno obvezo. O tem, kako je šelesteči David odbil zvenečo Goljatovo glavo, pa ne bi izgubljal besed, ker filmov ne delam z namenom, da bi z njimi premagoval druge ali komurkoli karkoli dokazoval. S podobnimi mislimi sem tudi prišel do sklepa, da ne bom nikogar spraševal, ali lahko film snemam ali ne, ali ima kdo o tem kakršnokoli mnenje. Pomembno se mi zdi, da režiser odločitev sprejme sam, jo nosi in jo suvereno pripelje do cilja. *Šelestenja* se nisem lotil zaradi protesta ali zaradi tega, ker se s čim ne bi

strinjal. Postopek prek Filmskega sklada je preprosto – glede na moj način dela – precej ponesrečen. Vsak film ima po moje “rok trajanja”, v katerem ga mora režiser dokončati in se nato pravočasno prepustiti naslednjemu. Nisem si želel utrujajoče dolgoletne procedure od pisanja scenarija do odobrenega projekta, do tega, da je film posnet in končan ter pride v kino. Raje sem energijo uporabil neposredno za projekt. Po naravi tudi nisem scenarist. Najprej sem naredil film, in če bi imel sredstva brez Sklada tudi za povečavo, s *Šelestenjem* nikoli ne bi potrkal na njihova vrata. Produkcijski pogoji so bili posledica realnih dejstev, tega, da sem režiser na začetku celovečernih poti, da sem moral pritegniti k sodelovanju ljudi, ki so bili pripravljene priskočiti takoj na pomoč. Prosenec: Bila sem ena izmed mnogih podobno mislečih v naši ekipi. V ta projekt, ko je že bil v fazi oblikovanja scenarija, me je potegnil Janez. Zaupal mi je izvršno produkcijo, izteklo pa se je tako, da sva zdaj oba producenta. Imava tudi koproducenta. Janez je, takoj ko je izbral štiri glavne igralce, stopil do Andreja Kregarja, ki mu je zgolj na njegovo besedo zagotovil tehnično pomoč. Za snemanje smo morali pridobiti tudi pokroviteljska in donatorska sredstva. Tu sem priskočila na pomoč jaz, čeprav se je pri donatorskih sredstvih na koncu izkazalo, da jih je pridobil Janez, saj je glavni donator pristopil zato, ker je že predhodno poznal njegova dela. Pokrovitelji pa so nam v največji meri pomagali z materialnimi sredstvi.

Lapajne: Tu so bili seveda še izjemni Belokranjci. Prosenec: Ja, tudi v samem okolju, kjer smo snemali, so nam ljudje veliko pomagali. V nobenem primeru ni šlo za neke ne vem kako velike zneske, a brez njihove pomoči nam ne bi uspelo posneti filma. V tistem trenutku je bilo to sila pomembno. Kot tudi to, da nato čim prej začnemo s postprodukcijo. In tu, konkretno pri montaži, nam je spet priskočil na pomoč VPK. Del ekipe smo sicer morali tudi plačati, a večji del, tudi igralci, so pristali na to, da bodo plačani z deležem od izkupička pri prodaji in distribuciji filma.

S *Šelestenjem* si dokazal, da za dober, tako na estetski kot tudi tehnični ravni resnično kvaliteten film, delo, ki mu ni moč očitati neprofesionalnosti ali kakšne v oči bijoče tehnične pomanjkljivosti, ne potrebuješ velikih finančnih sredstev. Resda je *Šelestenje* izrazito intimističen film, torej film, ki gradi predvsem na igralcu in emocijah, ki jih ta ustvarja. A vseeno, način, s katerim si se tako odločno lotil realizacije, vsaj preseneča. Ali ti, kot režiserju, zadošča dobra ideja ali pa bi vseeno film lažje realiziral s šibkejšo idejo in zajetnejšo malho?

Lapajne: Zame je bolj pomemben profesionalen odnos kot pa profesionalni produkcijski pogoji. Vseeno pa je prav tako res, da bi rad delal v bolj normalnih pogojih. Če namreč lahko delaš film na način, da zraven tudi normalno preživiš, ni potrebno, da obogatiš, potem je delo za celotno ekipo vsekakor bistveno lažje. Še vedno pa mislim, da to ni nujen predpogoj. Po mojem mnenju je režiser edini toliko “nor”, da se požene v vse, kar ga čaka, po drugi strani pa mora imeti energijo in voljo, pravzaprav sposobnost, da prepriča še vse ostale, da se spustijo v film. Na to se pri pogledih na režijo dostikrat pozablja. Najpogosteje vidimo le to poetično, “avtorsko” plat režije, ki pa je le prva polovica posla. Druga je velikokrat usodnejša. Sposobnost držati ekipo skupaj, jo motivirati, da iz sebe iztisne več, kot misli, da zmore, predvsem pa, da vsi do zadnjega verjamejo v to, kar počnemo skupaj, to zahteva od režiserja bistveno več energije kot to, da prepriča samega sebe.

Šelestenje se mi od ostale sodobne slovenske filmske produkcije ni zdelo drugačno le v produkcijskem

denis valič

pogledu, pač pa tudi zato, ker si trenutno edini slovenski režiser, ki si upa film graditi v prvi vrsti in predvsem na igralcih ter dialogu. Morda bi lahko celo rekel, da je tvoj film ekstremno dialoški, tako zelo, da smo bili mnogi nad tem zelo presenečeni. Kakšen je tvoj način dela z igralci (scenarij si napisal v sodelovanju z njimi)? Kako pojmuješ režijo?

Lapajne: Če bi bila Slovenija zasičena z dialoškimi filmi, bi morda delal skrajno nedialoški film. Odločitev, da sem šel v tako izrazito dialoški film, je padla že pred leti. Že pred časom sem se odločil, da bom skušal narediti film, ki bo imel dialog in kjer bo ta deloval prijetno, normalno, nemoteče. V slovenskem filmu sem to pogrešal. S slovenščino ni čisto nič narobe. V nasprotnem primeru bi tudi mi trije zdajle čudno slišali drug drugega. Glede dialoga in rezultatov dela z igralci je *Šelestenje* v našem prostoru zelo nekonvencionalen film. Dialoškost je tudi logična posledica dejstva, da mene igralec zanima kot ključni soustvarjalec filma. Režijo razumem zelo široko. Lahko bi rekel, da je filmska režija moj način razmišljanja, občutenja sveta, moj način življenja. Zanimajo me intimne človeške teme, navidezne malenkosti, ki usodno usmerjajo ljudi. In če se ukvarjaš z ljudmi, seveda potrebuješ človeka. Če te človek zanima v likovni umetnosti, se ukvarjaš s figuro. V filmu te v tem pogledu privlači igralec. Ena glavnih nalog, ki jo ima režiser, je prav gotovo ta, da vodi igralce. Pri režiji me zanimajo predvsem tri stvari: delo z igralci, skladni ritem filmske celote in emocija – kot neka nedorečena zadeva, ki jo je zelo težko obvladovati. Preprosto se je treba prepustiti občutku. Ker je režiser pripovedovalec zgodbe, ta pa obstaja v vsakem filmu, je ustvarjanje, izvajanje, pravzaprav pričaranje emocij ključna točka njegove naloge. Tudi za ritem menim, da je stvar nenaučenega občutka in ne obrtne spretnosti, v okvir katere režiserjev smisel za ritem umeščajo površni opazovalci.

V večji meri se igralcem posvečam tudi zato, ker tega sicer v slovenskem filmu ni prav veliko. Veliko igralcev se upravičeno pritožuje, da se naši režiserji z njimi ne ukvarjajo dovolj. Poznam razmere, v katerih nastajajo slovenski filmi in tudi probleme, s katerimi se soočajo igralci. Če to primerjam z izkušnjo, ki sem jo dobil v delavnici pri Jimu Sheridanu, ki je bila izjemnega pomena za mojo odločitev, da se bom temeljito ukvarjal z igralci, se mi zdi, da je pri nas stanje še zmeraj precej porazno. Kljub temu da se zdaj pojavljajo nekateri režiserji, ki temu posvečajo več pozornosti.

Naš namen je bil ustvariti tekoč, govornjiv dialog, prav tako pa tudi pokazati, da Slovenci imamo igralce. Nimamo igralcev na evropskem nivoju, imamo jih na svetovnem. Za tem stojim, saj jih dobro poznam. Eden od šelestečih ciljev je bil tudi ta, da bi film pripomogel k boljšemu odnosu do slovenskih filmskih igralcev.

Če sva do zdaj ugotavljala, v čem vse se *Šelestenje* razlikuje od sodobne in tudi preteklo slovenske filmske produkcije, pa bi zdaj izpostavil moment, za katerega se mi zdi, da predstavlja stično točko sodobnega slovenskega filma. To je obrat od nekakšne univerzalnosti, ki jo je slovenski film *a-priori* zagovarjal in podajal, k večjemu poudarku "lokalnega", življenjsko vsakdanjega, tistega, kar se dogaja čisto blizu nas, iz česar pa v končni fazi vznikne tista univerzalnost, h kateri teži vsak režiser. Kako se je ta obrat zgodil pri tebi?

Lapajne: V *Šelestenju* nisem hotel, da bi Bela Krajina služila le kot neko lokalno okolje, temveč predvsem kot prostor, ki je odmaknjen od mestnega vrveža, od javnega sveta glavnih junakov, ki so vsi več ali manj iz urbanega okolja, iz kakršnega izhajam tudi sam. Junaki gredo svoje probleme razčiščevati v umaknjeno, kar odročno

ruralno okolje, ker tam niso na očeh javnosti. Drama v prostoru, ki dogajanju ustrezno nasprotuje že s spokojno idiličnostjo. Še prej, v izhodišču, pred osnutkom zgodbe, sem želel posneti zgodbo izven Ljubljane, da bi smemalno ekipo lažje obdržal v ustvarjalni karanteni.

Prej bi rekel, da je značilnost te generacije (razpon v letih je med nami precej majhen), da se je osredotočila na intimne človeške teme, bolj kot na lokalne. Zato tudi nasprotujem tvoji trditvi o univerzalnosti. Te mladim filmarjem ne primanjkuje. Gre za obrat, ki se mi zdi popolnoma logičen – tako kot je bil nekako logičen obrat, ki ga je pred dobrimi dvajsetimi leti, s Hladnikom pa že prej, naredila generacija pred nami, ko je poizkusila razčistiti s tistim klasičnim slovenskim filmom, ki pa še vedno navdušuje, kar seveda sploh ni presenetljivo. Pri njih je šlo za zelo skokovit obrat v drugačno poetiko, stran od prizemljenih človeških stvari, ki pa so v vseh nas in jih nosi vsak zanimiv film. Še tako nadrealistično delo, če je iskreno in resno zastavljeno, vedno najde svojo identifikacijsko točko prav v intimnem človeškem momentu. Zdi se, da se je predhodna generacija namenoma, morda z neko averzijo do nečesa, kar se je dogajalo pred tem, z odporom do navidezno preprostih tem, ki so se oblikovale pred njimi, torej v klasičnem slovenskem filmu, obrnila proč od tega. Naša generacija se je k tem temam vrnila, toda ne protestno, pač pa po čisto organski poti. Iz potrebe. Tudi v naši ekipi smo preprosto v sebi čutili potrebo po tem, da se naredi film, ki poudarja človeka. Ko sem izbral sodelavce sem opazil, da je bila ta potreba že prisotna tudi v njih.

Kljub generacijski enotnosti, kljub temu da je prav vaša generacija glavni akter sprememb v slovenskem filmu, ki smo jim danes priča, pravzaprav glavni akter nekakšnega preporeda slovenskega filma, pa se mi zdi, da v njej ni zaznati nekih skupnih programskih izhodišč; primarno vsak obdeluje svoje polje in šele nato se, bolj naključno, vsi srečate v tej točki, o kateri sva zdaj govorila. Kakšna razmerja se pravzaprav pletejo med vami, v kakšnem odnosu si do svoje generacije?

Lapajne: V našem prostoru me moti predvsem to, da se različnost v pogledih in okusih vedno razume kot problem. Ne razumem, zakaj naj bi se ves čas prerivali ali pa, še huje, na silo trepljali, če mislimo različno. O moji generaciji in njenih akterjih imam zelo različna mnenja. A tega ne bi načelnjal, saj se moje stališče velikokrat kreše z uveljavljenim, tudi vsiljenim, ki pogosto časti popolno filmsko in režijsko nepismenost. Rekel bi le to, da je v naši generaciji nekaj posameznikov, ki jih spoštujem in za katere mislim, da prav s tem vračanjem k človeškosti v filmu stremijo k tistemu, kar je Kurosawa tako posrečeno imenoval s pojmom "režiserski film", ki po mojem prepričanju presega teoretični izum "avtorski film". Naj povem, da "režiserski film" zame zajema tudi t.i. "igralski film", ki je ena od pomembnih oblik "režiserskega filma". V kolikor skuša mladi slovenski film biti tudi "režiserski", se s to generacijo popolnoma identificiram. Po drugi strani sem zelo zadržan do nekaterih javnih akcij te generacije. Menim, da nismo nič posebnega, da nismo nobeni novi geniji, ki bomo prevetrili ta prostor. Tu je namreč že zelo veliko ljudi, na katere smo se lahko zelo dobro oprli, pri katerih smo črpali, ki so visoko nad nami, če smo zelo iskreni. Moja opažanja so dolgoletna in mislim, da je glavni problem vsake generacije v tem, da zase misli, da je nekaj izjemnega. Več vrednega. Saj ne, da bi ji odrekal vsakršno izjemnost, a v tem javnem izrekanju zanjo se pač ne najdem in se nočem videti. Ta generacija se po nepotrebnem preveč ukvarja sama s seboj. V tem se v splošnem ne razlikuje od predhodne.



varuh meje



režija Maja Weiss **scenarij** Zoran Hočevar, Maja Weiss, Brock Norman Brock **fotografija** Bojan Kastelic **glasba** Stewart Dunlop **montaža** Peter Braatz **igrajo** Iva Krajnc (Simona), Tanja Potočnik (Alja), Pia Zemljčič (Žana), Jonas Žnidaršič (varuh meje), Igor Koršič (Aljin oče), Gorazd Žilavec (Medo), Zvonimir Toranjac (hrvaški igralec), Boris Ostan (Igor) **produkcija** Bela film (Ida Weiss), Taris film, RTV Slovenija **35mm 100' barvni**

"It's a Man, Man's World"
(James Brown)

Za začetek: Maja Weiss je kot prva Slovenka posnela izjemno pogumen, izrazito kinematičen, avtorski, prepoznavno, a prefinjeno oseben, režijsko in predvsem emocionalno zrel celovečerni igrani film. Vse tisto torej, kar smo si v drugi polovici devetdesetih želeli od njenih moških kolegov, pa nismo nikoli dobili, vsaj ne na enem mestu oziroma v enem in istem filmu, pri čemer izvzamem Cvitkovičev prvenec *Kruh in mleko* (2001). *Varuh meje* ni pogumen le zato, ker v slovensko filmsko sodobnost prinaša nove, družbeno kontroverzne tematike, kot sta nacionalizem in ženska homoseksualnost, ali ker brez strahu – po žensko brezkompromisno – tvega soočenje z mejami gledalčevih/

**mateja
valentinič**



notranjih meja, pri njej je vse mogoče, zato se vzpostavlja kot grozljiv lik, saj je njena ločnica med zunaj in znotraj povsem pozunanjena, "podružbljena", ideološka – kot pri tistih, ki niso zmožni vpogleda vase: od fundamentalistov in nestrpnih vseh vrst, ki zase menijo, da so družbeno zveličavni, ker jim gre za "pravo stvar", za eno samo resnico, do psihotikov. Meje, ki jih raziskuje in izziva *Varuh meje*, so mentalne in nas zadevajo bolj, kot smo si včasih pripravljene priznati. Njegova intrigantnost je v tem, da se ga da po zaslugi zares natančnega, izpiljenega scenarija, ki zgodbo plasti z vedno novimi indici, pomeni in konteksti, gledati kot čisti žanr psihološke srhljivke ali/in avtorski film hkrati, kar je – upam si trditi – prvi tak dosežek v zgodovini slovenskega filma sploh.

Če *Varuha meje* gledamo kot avtorski film, ga kot takšnega zagledamo vnačaj, v trenutku, ko preberemo režiserkino posvetilo na koncu – "Love is a dream. Dedicated to myself." V tem primeru se žanrski nastavki trilerja izkažejo za lažno sled, spust treh deklet s kanuji po reki Kolpi pa postane iniciacijsko popotovanje v najbolj emfatičnem pomenu. Popotovanje, na katerem se morajo dekleta skozi serijo dejanskih in namišljenih srečanj z nasprotnim spolom soočiti z lastno seksualnostjo in predstavo o tem, kaj si želijo, kaj so in kaj bi hotele biti. Od idealizirane Simonine predstave romantične ljubezni, ki vključuje princa na belem konju, poroko in očetovsko varnost, do Žanine in Aljine družbeno manj konformistične, "feministične" ali celo nesprejemljive lezbične želje in zahteve po samorealizaciji, svobodi in neodvisnosti, ki s sabo običajno prinaša okrepljeno eksistencialno, pogosto tudi eksistenčno negotovost ter zavrnitve. Tisto, kar v filmu še posebej navdušuje, je njegova pomenska in interpretativna večplastnost, kljub temu, da gre v osnovi za žanrski film, ki ustvarja suspenz s tem, ko gledalca – kako ironično! – pušča v dvomu ravno v zvezi z normalnostjo in duševnim zdravjem Simone, po družbenih normativih ženskosti najbolj "normalne" med vsemi tremi. Če ustvarjajo spreminjajoča se medsebojna razmerja med dekleti na poti samoiskanja in Simonine nezavedne seksualne fantazme dramsko napetost ter skozi stopnjevanje dramaturški lok definirajo vzdušje filma in gledalčev pogled, potem ni čudno, da so moški v *Varuhu meje*, kot bi kdo utegnil očitati Maji, prikazani dvoumno, bolj negativno kot pozitivno. Moški kot privilegirani zastopniki družbene ideologije, varuhi meje, so tisti, do katerih morajo dekleta v filmu vzpostaviti nek odnos, če hočejo postati ženske, pri čemer vsaka pridobi novo spoznanje o sebi. Podobno kot moramo vsi nenehno vzpostavljati odnos do sebi lastne drugačnosti, če hočemo postati ali ostati človeški. V univerzalnosti tega sporočila se skriva zrelost *Varuha meje*, prvega slovenskega celovečerca, ki ga je na "pravem", 35mm filmskem formatu, zrežirala ženska. •

gledalkinih predsodkov, temveč zato, ker to počne v žanrski formi psihotrilerja, čeprav so se tovrstni in podobni slovenski žanrski poskusi v minule desetletju izkazali za umetniško jalovo početje. Majin film pa v žanrskem smislu stoji kot tisti falus-simbol, ki se fantazmatsko vzpenja iz Simonine glave. Njegova izvirnost, zaradi katere je v Berlinu dobil nagrado Manfreda Salzgebra, je ravno v organski srhljivosti, ki vsebinsko, v zgodbi, izvira iz brezna nezavednega, formalno, pripovedno, pa iz pogleda kamere, ki – kot spoznamo za nazaj – bolj ali manj vseskozi privzema subjektivno 'očišče' Simone, glavne protagonistke te drame odrasčanja in nelagodja ob nujnem in prisilnem zarisovanju meja v iskanju lastne identitete. Simona je navzlic lastni retoriki v nasprotju z drugima dvema, mladostniško prepotentno Žano in dvomečo Aljo, edina, ki si ne zna ali ne zmore začrtati teh

“varuh meje prihaja iz mlade,
demokratske države, ki premore
samokritiko”

pogovor z majo weiss



Maja Weiss

Ko smo se nekateri Ekranovci po prvem ogledu tvojega filma pogovarjali, smo se strinjali, da gre za dober film, skoraj enako enotnega mnenja pa smo bili, da širšemu občinstvu po vsej verjetnosti ne bo všeč. Kot žanrski film, avanturistično-fantazijska grozljivka s primesmi lezbičnega in obsodbo nacionalizma... Se ti zdi, da ga bodo Slovenci vzeli za svojega? Gre za netipičen slovenski film, ki si po svoje veliko upa.

Film šele prihaja v kinematografe in videli bomo, kako bo šel. Stave so različne: prikazovalec napoveduje pet tisoč gledalcev, distributer petnajst, moja sestra (producentka Ida Weiss, op.p.) petindvajset. Eni ga vidijo kot komercialen film, tudi jaz, zato me tvoje mišljenje malo preseneča. Mesec maj za start

slovenskega filma ni ravno najbolj primeren, a videli bomo, kako se bo obnesel Kolosej. Kar te tiče žanra, je stvar takšna: od začetka sem govorila, da gre za avanturistični psihološki triler, v osnovi pa za avtorski film s svojo poetiko; tako sem film definirala od samega začetka. Stvar *Varuha meje* kot metafore je zame od nekdaj delovala na ta način: pričneš z nastavkom žanra, nakar odpluješ po svoje. Stvari se iz neke normalnosti pričnejo nagibati k suspensu; na hrvaški strani, v tisti sobi, smo priča nekakšni televizijski drami, potem zgodba kulminira v nadrealizmu buñuelovsko-lynchevskega sloga. Gre tudi za vprašanje forme in presejanja le-te, za potovanje znotraj filma, to je bilo mišljeno od samega začetka.

simon popek

Zato sem vesela berlinske nagrade "za inovacijo", ki je bila s strani komisije sprejeta natanko kot takšna. Veliko sem vtegala, film bi lahko bil čisti flop. Lahko bi nastala *Morana*. Zelo pomembna mi je bila reakcija tujih gledalcev, film zdaj vabijo na mnoge festivale, ki vsi govorijo o *Varuhu meje* kot komercialnem filmu. Le pri nas se, zanimivo, s teboj vred, pojavljajo določene bojazni o nekomercialnosti...

Ne govorim toliko o nekomercialnosti nasploh kot o nesprejemljivosti za slovenskega gledalca, ki pri domačem filmu tovrstne digresije pač še ni bil deležen. Slovensko občinstvo je vendarle zelo konzervativno, to ozkoglednost med drugim širi tudi prevladujoča in stupidna holivudska produkcija.

Sama vendarle mislim drugače. V Metliki, ki resda ni merodajna, saj sem sama od tam, ljudje so prišli gledat Belo krajino, je film čez vikend videlo tisoč dvesto ljudi. In v osnovi nihče ni šel ven. Film pa je resda razburkal tamkajšnje gledalce, od navdušenja do groze.

Kako so tuji v Berlinu generalno sprejeli film; njim je vsa ikonografije in simbolika Bele krajine, slovensko-hrvaških odnosov ipd. verjetno povsem tuja.

Večina ljudi – vključno z uredniki z ZDFa, ARTEja in ostalih televizijskih hiš – je rekla, da je med mnogimi izdelki končno na ogled spet en pravi film, ki ima kinematografski jezik, ki govori skozi glasbo, podobo, atmosfero. Druga stvar je, da *Varuha meje* sedaj vabijo tako na t.i. normalne festivale kot na tiste gej in lezbičnega tipa, kar je mene popolnoma presenetilo. Samo v ZDA so ga povabili na približno deset gej in lezbičnih festivalov. Sigurno se bom udeležila tistega v San Franciscu, ki je najstarejši, saj me zares zanima, kako ga vidijo oni. Potem je tu tema nacionalizma, ob kateri lahko povem anekdoto. Novinarica iz Južne Amerike mi je rekla, da film odraža nacionalistično situacijo po celem svetu, da bi ga zlahka postavila v njeno državo. Stvar bi bila ista. Univerzalnost filma – ali ga bodo vsi lahko dojeli isto ali ne – je bila zame najbolj pomembna pri sodelovanju s scenaristom Brockom Normanom Brockom. Zaradi osnove nacionalnega, slovenskega prostora, sem ga verjetno vsaj stokrat vprašala, ali misli, da bo zgodba funkcionirala tudi na Irskem ali na Danskem, in rekel je, da bo.

Če se lotiva scenarija, hkrati pa ostaneva pri homoerotičnih konotacijah: je bila slednja tako močno prisotna od samega začetka ali je prišla kasneje? V smislu svobodne spolnosti je *Varuh meje* verjetno najbolj ekspliciten slovenski film doslej, ali pa vsaj od Hladnikovih filmov dalje. Film je po svoje potovanje oziroma iskanje spolne identitete; imamo rahlo vulgarni deklini, Žano (Pia Zemljič) in Aljo (Tanja Potočnik), in "čisto" Simono (Iva Krajnc), ki išče princa na belem konju. Osnova je bila zgodba Zorana Hočevarja...

Tako, in vsi nastavki so bili že notri. Je pa res, da so ti nastavki iz moje, ženske perspektive, na samem snemanju še bolj udarili ven. Veliko je bilo smeha, včasih smo si celo rekli, da gre stvar morda malce predaleč... V bistvu smo malce "plavali", stvarem smo občasno pustili, da gredo po svoje, kar je dostikrat moj način dela, v tem primeru pa mu je botrovalo tudi dejstvo, da nismo imeli dovolj vaj pred snemanjem. Tema seksualnosti je ena velikih tem *Varuha meje*, ki je že v osnovi obstajala, na snemanju sem jo z veseljem nadgrajevala z vizualnimi sredstvi. Tista lezbična scena je denimo nastala povsem po naključju; deževalo je, sama pa nisem hotela, da nam propade snemalni dan,

zato smo posneli tisto poljubljanje in objemanje v šotoru. Prizor na stranišču je nastal iz podobne "nuje" ne izgubiti snemalnega dne. Seveda gre, kakor praviš, za iskanje seksualne identitete. Te punce sem izbrala na avdiciji med stotimi, predvsem lik Simone pa se je med snemanjem občutno razširil, k čemer je botrovala magična privlačnost med Simono in kamero. Z njo se je dogajalo nekaj posebnega, kar dodatno smo snemali njene velike plane, kar je pri ostalih dveh sprožalo rahlo ljubosumje (smeh)...

Iva Krajnc je dejansko najlepša, najbolj magično posneta...

Ker je pač najbolj romantična, njena predstava o ljubezni je takšna, kakršno ima večina ljudi, vsaj na začetku: iskanje princa (princeze pri moških) oziroma popolnosti in idealiziranje ljubezni. Simona deluje kot romantična in naivna duša, hkrati pa je še kako realna... Sicer pa vsi poznamo to utopistično fazo ljubezni. Na drugi strani je Žana, njen kontrapunkt, nekakšen lik upornice z določenim izkušnjami, ki na ta odnos moški-ženska gleda z veliko mero cinizma. Vmes je razdvojen Alja; je edina, ki ima fanta in je vsaj približno situirana, čeprav vseskozi dvomi vase. *Varuha meje* sem vedno videla kot visoko estetiziran film, ki se dogaja v prečudoviti naravi prečudovite mladosti in lepote deklet, kot film, ki v kontrapunktu tej lepoti govori o nevrozah.

Ena redkih nepotrebnih stvari v filmu se mi je zdela vizualizacija spolnih fantazij, denimo faličnih simbolov, ki po moje izpadejo malce ... hecno.

Ne pozabimo, da govorimo o *Varuhu meje*, ki govori o mejah, ki mora provocirati in deliti mnenje. V filmu v bistvu ne vemo, ali gre za sanje ali za resničnost, in ko Simona zagleda recimo senco falusa na šotoru, bi šlo lahko za sanje znotraj sanj. Te stvari so preprosto morale biti posnete, in lahko rečem, da jih je bilo zabavno snemati.

Varuh meje je zanimiv tudi zaradi številnih možnosti interpretacije; lahko ga gledamo kot seksualni *statement*, fantazijsko bajko, grozljivko, hkrati pa je zelo aktualna kritika "trendov" v sodobni družbi, od nacionalizma oziroma lokal patriotizma, do malomeščanstva, homofobije, ksenofobije itd. Vse skupaj je prepričljiv mozaik vsega naštetega. Nekateri so rekli, da je to preveč.

Ne strinjam se z njimi. Vsi pa vemo, da je od t.i. kaotične prenasičenosti še nedolgo tega trpel prav slovenski film. Zdelo se je, da mladi režiserji tako dolgo čakajo na svoj prvenec (ali naslednji film), da hočejo potem vse ideje, ki so se v teh letih nakopičile, vreči na film naenkrat, rezultat pa so bili mišmaš filmi, ki v principu niso govorili o ničemer. *Varuh meje* se mi zdi kot film o Sloveniji danes, leta 2002. Misliš, da ga bodo gledalci dojeli kot takšnega?

Upam. Meni je v principu vseeno, kako ljudje film dojemajo, sploh *Varuha meje*, ki ima res številne možnosti interpretacije, se pa strinjam, da so teme, ki jih film obravnava, zelo aktualne, tako znotraj časa kot prostora; še posebej znotraj prostora, saj mislim, da je Slovenija še vedno dokaj netolerantna do denimo homoseksualnosti, ter nestrpna do tujcev, pa čeprav se radi razglašamo za "male, prijazne in dobre". Povedala bom še eno zgodbo: intervjuvala me je novinarka iz francoskega Positifa, zgroženo mi je zaupala naslednje: "Groza me je nacionalizmov, ki pribhajajo od vas, iz Vzhodne Evrope; če bo šlo tako naprej, nas boste kmalu vsi nadvladali." Ženska ni bila zmožna



prepoznati univerzalnosti sporočila, kot da tega pri njih ni!

Francozi imajo svojega Le Pena pred pragom, mar ne?
Odgovorila sem ji, da strahu pred Slovenci ni, ker nas je samo dva milijona, ter jo vprašala, če pri njih nimajo nobenih sledi nacionalizma, nakar me je le debelo gledala. Lahko rečem le, da *Varuh meje* prihaja iz neke mlade, demokratične države, ki premore samokritiko, kar mu absolutno štejem v dobro, nekateri pa te samokritike enostavno niso mogli dojeti, govorili so, češ, kako lahko prikazujem tako črnogledo sliko. Lahko jim odgovorim le, naj se malce ozrejo *okrog* sebe in *v* sebe.

Pričakuješ konkretne reakcije iz domačih političnih logov?
Pojma nimam.

V času brezglavega divjanja v NATO in EU bi marsikdo lahko napadel Majo Weiss, ki da tako grdo predstavlja lepo Slovenijo.

Lars von Trier je, mislim da v *Evropi*, tudi govoril o danskih prascih, kajne? Startaš iz svoje osnove, od tam, kjer živiš, tam se ustvarja dialog ...

Lahko rečeva, da je *Varuh meje* ciničen do slovenske realnosti?

Brez dvoma, obstajajo številni filmi, ki na podoben način spregovorijo o nacionalnih problematikah, čeprav bi sama rekla, da je *Varuh meje* kritičen ...

Kritičen kot še noben slovenski film doslej?

Mislím, da bi bili Slovenci lahko ponosni, da so končno dobili tak film (smeh).

Jonas kot kandidat za župana seveda ne nastopa toliko kot "varuh meje" v fizičnem, geografskem smislu, kot v tistem moralnem. Je skrbnik moralne čistosti in neoporečnosti, neke vrste metafora, nikakor pa ne carinik...

Seveda, je nek fizis, ker ga pač rabiš za dojemanje zgodbe, pa tudi konkretni lokalni politik, ki ima to dvojnost, ki se mi zdi super; prihaja iz mesta, centra, na podeželje, kjer potem manipulira z ljudmi. Enega lepših komplimentov mi je izrekel gledalec po projekciji v Berlinu; pohvalil je predvsem karakterizacijo ljudi na veselici, lokalnih slehernikov, ki ne da so neumni, ampak po svoje tragični, so kot amiši v Weirovi *Priči*. Ti ljudje imajo neke tradicionalne vrednote, v osnovi pa vendarle imajo dostojanstvo. Tako je bila tudi zgrajena pričujoča sekvenca, ta statičnost, ko poslušáš vse te ljudi in čutiš distanco do vsega. Sprašuješ se, ali res verjamejo vsemu, kar jim politik govori ali ne?

Bi posnela *Varuha meje*, če bi v zgodbi nastopali trije moški? Ali drugače, te je Zoran Hočevár poklical, ker si sama ženska?

Oba sva Belokranjca, sama sem šla s prijateljicami po Kolpi s kanuji pred dolgimi leti. Zoran prav tako dobro pozna tisto okolje, poleg tega so v filmu tudi nekateri detajli iz mojih lastnih izkušenj, denimo tisti posesivni frajerji in strah pred posilstvom. Vse to se je meni – naši ekspediciji – v resnici zgodilo, vključno z verbalnimi vulgariizmi, čez katere se sedaj najbolj pritožujejo. Ampak tako to je, gre za določen način komunikacije, ki ga ljudje uporabljajo. Ko ljudje gledajo ameriške filme in poslušajo vse tisto preklinjanje, jih to ne moti, saj ni predstavljeno v domačem jeziku. Še eno: vse te fobije, ženske strahove,

ki sem jih v filmu vizualizirala bodisi s faličnimi simboli bodisi grozljivimi intervencijami, vse te strahove so kot povsem upravičene in zelo prepričljive potrdile mnoge gledalke, čeprav sem jih vstavljala zgolj po lastni percepciji in izkušnjah. Ampak novo zgodbo o treh moških v kanuju, da o psu niti ne govorimo, bi z veseljem in užitekó posnela.

Več kot deset let si skoraj izključno snemala dokumentarne filme. Kako si doživljala ta preskok v povsem estetizirano, fantazijsko bajko?

Pri *Varuhu meje* je sodelovala skoraj ista ekipa kot pri *Adrianu*. Stvar je pač taka, da prilagodiš formo vsebini; v dokumentarnem filmu me zanimajo grde, grobe stvari, s katerimi ni moč manipulirati, zato sem bila vesela fikcije, insceniranja, visoke estetizacije. Cirkus produkcije igranega filma me, to moram priznati, dela absolutno srečno, še posebej tehnične zmožnosti, predvsem osvetljevanje. Podobno kot *Adrian* tudi *Varuh meje* bazira na dodatni svetlobi; vse je dosvetljevano, teh luči je bilo do dvanajst kilovatov, zaradi tega je bilo nekatere stvari na reki tudi težko in naporno posneti. To so stvari, ki me pri igranem filmu veselijo, stvari, ki jih pri produkciji dokumentarca niti ne potrebuješ. Pa seveda delo z igralci!

Vprašal sem te zaradi primerjave s sodobnem francoskim filmom, kjer režiserji, ki so prej snemali dokumentarce – npr. Laurent Cantet, pa brata Dardenne, ki sta resda Belgijca – ostajajo na nivoju preproste vizualne izpovedi. Pri tebi je ta prestop skorajda ekscesen...

Sama sem enostavno čutila potrebo po spremembi. Dokumentarni film je zame vendarle na nek način trpljenje, tudi zaradi tematik, ki sem se jih lotevala.

Si zadovoljna z igralci, še posebej z Jonasom?

Zelo. Ljudje so mi pravili, da se Jonas ne bo obnesel, ker da ga je preveč zaznamovala televizijska slava, *Milijonar*, ipd. Vzela sem ga ravno zaradi kviza, saj sta mi zelo všeč način njegovega sprenevedanja in mimike v tem šovu. Bila sva sošolca, zato sem šla do njega povsem neobremenjeno, in tudi sam je takoj razumel moje argumente. Na nek način naju je bilo oba strah, rekla pa sem mu tudi, da hočem, da bo film narejen tako, da ga bodo hoteli ljudje gledati tudi zunaj, izven Slovenije. Delo s puncami, z Ivo, Pio in Tanjo, oblikovanje Simone, Žane in Alje, na katerem film tako rekoč stoji, pa je bila svojevrstna pustolovščina, ki je temeljila na brezpogojnem zaupanju.

Se sedaj vračáš k dokumentarcem ali boš ostala pri fikciji?

Poleti naj bi snemala kratek igrani film, po svojem scenariju, naslov je *Božja kazen*. Še letos naj bi za TV Slovenija sledil dokumentarec *Kam je izginil delavski razred*, na Skladu pa imam prijavljen projekt z naslovom *Zaščitena vrsta*. Tema je genetika, gre za realistično znanstveno fantastiko, znova za visoko estetiziran film, ki naj bi izgledal – morda se sliši malce pretenciozno – kot križanec med *Metropolisom* in nemškím *heimat* filmom. Produkcijsko zahtevna in draga zadeva.

Hvala za pogovor.

Hvala tudi tebi. •

filmi tv slovenija in dokumentarna produkcija



Tranzicijski Don Kihot

Z neprijetnimi presenečenji je letošnja izdaja Portoroškega festivala pometla na samem začetku, ko se je v popoldanskih urah prvega dne zvrstil izbor celoletne televizijske produkcije, ki je v prejšnjih letih lepo razporejena v veliki meri krojila programsko podobo festivala. Neprijetno pravim izključno zato, ker še tako vaje pogled težko vzdrži skoraj pet ur neprekinjenega plazu tako raznorodnih, v domala neprebavljiv cmok zgnetenih podob, krivica in škoda pa sta načeli izključno rovaš več kot prijetnega povprečja.

Zame v vseh pogledih nesporno najboljši film celotne ponudbe, *Tranzicijski Don Kihot* režiserja in scenarista Amirja Muratovića ter koscenarista Gorazda Trušnovca, je na platno prisopihal nekje proti koncu, takrat, ko je večina gledalcev že omagala, sveže sile pa so vse preveč plašno polnile ves čas temno dvorano. Gre za tip iskrenega, socialno angažiranega dokumentarnega filma, za kakršnega se je zdelo, da na domačih tleh sploh ne poganja več; v minulih letih se je zvrstilo vse preveč in preveč podobnih dokumentarnih portretov tega ali onega slovenskega umetnika, ki so z izjemo akademske izobraževalne vrednosti na ogled postavljali predvsem odsotnost vsakršnih filmskih presežkov in občutka za aktualni prostor in čas. Naj takoj na tem mestu omenim paradoks, na katerega me je opozoril Muratović: "Ko sem snemal "lepe" dokumentarne filme, so mediji o njih na veliko pisali in mi očitali pomanjkanje angažiranosti. Zdaj, ko sem posnel ta film, pa se je odvrtel praktično neopažen." V pogovoru se je potem izkazalo, da Amir nima čisto prav, vendar o tem kasneje. *Tranzicijski Don Kihot* je natančna, poglobljena in predvsem z občutkom narejena študija posameznika v precepu, prek katere se na nevsiljiv način izriše še družbeni milje in

socialne krivice, ki so v prvi vrsti sploh pripeljale do obravnavane stiske. Don Kihot iz naslova je Mitja Švigelj, izobražen gospod srednjih let, ki je pred leti ugotovil, "da podjetje Hmezad (v katerem je bil takrat zaposlen) našim pivovarnam posreduje cenen, nekvaliteten kitajski hmelj namesto vrhunskega savinjskega hmelja. Milijoni, ki so nastali v tem napol ilegalnem poslu, pa so izginili neznano kam. Švigelj se je spustil v pravni boj s podjetjem. Čeprav so bili argumenti in dokazi na njegovi strani, je zadeva kljub vztrajanju in nečloveškim naporom zastala. Pričakoval je moralno zadoščenje, doživel pa le posmeh, in tako se je, sicer izjemen talent na mnogih področjih, odklopil od realnosti. Odkloni možnost invalidske upokojitve 'zaradi psihičnih težav', zapusti družino ter se preseli med velenjske klošarje." (Izveleček iz kataloga.)

Da sta Muratović in Trušnovec dregnili v osje gnezdo, priča podatek, da je štirinajst dni po premiernem predvajanju filma na nacionalni televiziji lani maja zgorel arhiv hmeljarskega inštituta: dejstvo je toliko bolj zgovorno zato, ker smo nekje na sredi filma priča podobam nepojasnjenega požara v skladišču hmelja, kjer bi utegnili tičati sporna mešanica. Toliko o odmevnosti filma, katerega odlika pa seveda ni zgolj tovrstna aktualnost; kot sem že omenil, gre v prvi vrsti za kvaliteten dokumentarni film, ki obogati s pristno življenjsko izkušnjo in navda z občutkom, da smo s portretirano osebo dejansko delili košček življenja. K temu napeljuje zgradba in pripovedni lok filma. Gospoda Šviglja spoznavamo počasi: če se na začetku kaže kot le še en iz niza neškodljivih čudakov (portretiranje in naslajanje nad slednjimi je drug simptom domače tradicije dokumentarnega filma), nas njegova zgodba kmalu posrka vase, da bi se naposled na koncu, v nepričakovani zabeleži solz, pred nami izrisalo človeško bitje iz mesa in krvi, v resnično nezavidljivi situaciji, dostojanstveno in vsega spoštovanja vredno. Muratović: "Gorazd je na začetku mislil, da bova s filmom spremenila svet. Njegov idealizem je kmalu pristal na trdih tleh in kasneje sva upala samo še na to, da bova pomagala temu človeku." Edino, kar me je pri filmu na trenutke zmotilo, je izbor glasbene spremljave: nekaj prizorov je podloženih s socialno osveščeniimi, naivnimi pesmicami Adija Smolarja, ki trda in pogosto šokantna dejstva mehčajo z nepotrebnim ironičnim pečatom.

Za drug presežek, vendar ne brez slabega priokusa, je znotraj televizijske produkcije poskrbel Miha Mlaker z dokumentarcem *Državljan Kaiser*. Mlaker, ki se je lani s kratkim akademskim dokumentarnim filmom *My way* najavil kot največji mladi up, v primerjavi s svojim prejšnjim delom tokrat deluje nedosledno. Njegov portret neškodljivega lokalnega posebneža (glej opombo v oklepaju zgoraj) je še vedno nabit s suspenzom, redko vidimen v dokumentarnem žanru, iskrenim zanosom in občutkom pristnosti in neposrednosti ... vendar – kaj to pomaga, ko pa je poleg občudovanja vredne forme edini občutek, do katerega je narava subjekta sposobna pripeljati gledalca, prizanesljiv nasmešek ...

zvenenje v glavi

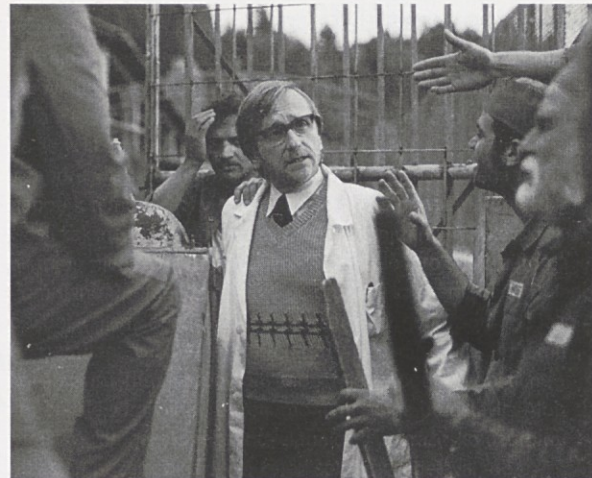


foto: Samo Fabčič

režija Andrej Košak **scenarij** Andrej Košak, Dejan Dukovski, po romanu Draga Jančarja **fotografija** Dušan Joksimović **glasba** Saša Lošič **montaža** Andrej Košak Jurij Moškon, Marko Glušac **igrajo** Jernej Šugman (Keber), Ksenija Mišič (Leonca), Vlado Novak (paznik Albert), Uroš Potočnik (Johan), Radko Polič (Mrak), Ivo Godnič (Pepo peder), Haris Burina (Šiptar), Bogdan Diklić (psiholog Teršič), Petre Arsovski (Mitrović Mitke) **produkcija** Novi val d.o.o. (Andrej Košak, Mira Košak), ATA d.o.o., RTV Slovenija **35mm 90' barvni**

V Kavčičevi *Akciji* (1960) se je skupina partizanov, skrita v drvarnici, dolgo pripravljala, preden je napadla zapor in osvobodila "zaprte tovariše". V zaporu je sicer nekaj prizorov z zaporniki, ki niso vsi (ali ne povsem) prepričani, ali naj zaupajo svojim osvoboditeljem, toda težišče filma vseeno ni toliko na teh dvomljivih in omahljivih, še manj na sami osvobodilni akciji, marveč prav na tesnobnem zbiranju moči za akcijo. Čeprav torej še ne gre za kakšen "zaporniški" film, se je v *Akciji* na začetku šestdesetih let prvič pojavil zapor v slovenskem filmu. Potem pa je za lep čas izginil, toda le v fizičnem smislu, tj. kot konkreten prostor oziroma prizorišče, medtem ko je tu in tam ostal navzoč v simboličnem ali metaforičnem pomenu. Tako se v Hladnikovem *Peščinem gradu* (1962) v sklepnih sekvenci z mrkimi možmi, ki stojijo na hribu kot kakšni stražarji, potem z Golim otokom na obzorju in končno s finalnim kadrom žičnate ograje pojavijo "indici", ki bi lahko zadoščali vsaj za prisodobno o represivnem in zaporniškem sistemu. Ali Pogačnikovi *Grajski biki* (1967) – tu gre res "samo" za mladinski vzgojni dom, v katerega pa miličniki privedejo pobeglega gojenca kot kaznjenca in upravnik ga da nemudoma zapreti v samico, razen tega pa je videti, kot da se sami politični kadri bojijo politike, ki ji služijo. Skratka, v šestdesetih letih je slovenski film z nekaj "zaporniškimi" aluzijami poskušal nakazati, da živimo v

**zdenko
vrdlovec**



represivnem, totalitarnem, skratka, komunističnem režimu. Proti koncu osemdesetih takšne aluzije niso bile več potrebne ali "edino možne", in Franci Slak, ki je v *Evi* (1983) ne toliko simbolično kot fantazmatično vtaknil v zapor celo nekatere cineaste (med njimi samega sebe) in je v *Butnskali* (1985) idejo totalitarizma še zavil v groteskno prisposodbo, je v *Hudodelcih* (1987) že lahko direktno pokazal, kako komunistični zapor (v Sremki Mitrovići) obravnava politične zapornike.

Vse do *Zvenenja v glavi* torej v slovenskem filmu še nismo videli navadnega zapora, naseljenega s kriminalci in njihovimi pazniki. V "zaporniškem" filmu gre praviloma za dvojce – za beg iz zapora ali za upor v zaporu. V *Zvenenju v glavi* imamo upor, ki pa ga ne sprožijo kakšne neznosne razmere ali sadistična represija, marveč banalen, čeprav "dramatičen" dogodek – televizijski prenos odločilne tekme med Jugoslavijo in ZDA na svetovnem košarkarskem prvenstvu v Ljubljani. Natančneje, oviran prenos, saj se je neki paznik izzivalno nastavljal pred televizor in obsceno gladil pendrek, kar je zapornika Kebra tako razjezilo, da je televizor zalučal v žičnato ograjo in s to gesto sprožil vsesplošno razbijanje po zaporu in divjanje zapornikov.

S to tekmo je čas dogajanja dovolj natančno določen, toda leto 1971 ni samo datum jugoslovanskega košarkarskega zmagovalstva, marveč tudi začetek "svinčenih let" jugokomunizma. A kljub temu v zaporu na Livadi ni nobenega političnega zapornika. Tu je sicer nekdo, ki ga kličejo "Filozof", vendar je zaprt kot kriminalac (oziroma računovodja, ki je nekaj poveril), ne pa kot politični oporečnik. Kot oporečnik bi najbrž simpatiziral z zaporniškimi uporami, ta "Filozof" oziroma Alojz Mrak, kot mu je ime, pa je videti čisto prestrašen, ko ga uporni zaporniki poiščejo, in vpije, da noče z njimi ničesar imeti. Alojz Mrak je navadno posrane in nikakršen politični disident, a nazadnje prav on postane neke vrste politični vodja upora – najprej kot pobudnik in zapisovalec uporniških zahtev, potem kot pogajalec z oblastmi in končno kot tiran, ki formira svojo policijo in v "osvobojenem" zaporu uveljavi totalno represijo, spremljano s homoseksualnim razvratom. To deluje skoraj šokantno, presenetljivo in na trenutke celo osupljivo, kolikor nenadoma spominja na pasolinijevski *Saló* (1975). Pred ogledom filma nisem poznal Jančarjevega romana, ki sem ga potem nemudoma vzel v roke. In ugotovil, da je Košakova adaptacija (opravljena s pomočjo Dejana Dukovskega) kot takšna – in celo glede teh prizorov preobrata upora v diktaturo in razvrat – pravzaprav čisto v redu. Vseeno pa bom navedel neki odlomek iz romana:

"Ne vem, ali sem tisto uro, ko naj bi spal, presanjal ali prebedel, bede sanjal ali sanjajoč bedel. Razločno sem čutil, da se celica pelje. Z menoj je bil oče, peljemo se, je rekel, ali ni lepo? V kotu vagona je bilo stranišče, na drugi strani gašper, lonci na njem. Vprašal sem, ali smo v zaporu, kam se ta zapor pelje? Domov, je rekel, domov se peljemo. Tam je visoka peč. Visoka peč, sem mislil, mora biti tak velik gašper, velik kakor hiša, kakor postajni stolpi z urami ob progi. Peljali smo se, zapor se je peljal. K meni sej sklonil Alojz Mrak s svojo faraonsko glavo, lasje so mu padali čez oči. Vprašal sem, koliko je rezultat? Mrak, sem rekel, kdo

vodi? Mrak se je s svojo podolgovato bučo sklanjal nadme. Jaz vodim, je rekel. Buča je bila preluknjana tam, kjer so oči in nos, kakor prava buča, ki jih delajo otroci na kmetih. Notri je gorela sveča. In skozi tisto rdečo luknjo nosu in ust je rekel: Leonca, tvoja Leonca te je izdala. Zaradi Maše... Vlak se je tresel, zavore so cvlile, vse se je zaustavljalo. Slišal sem hreščec glas zvočnika na Livadi. To so Jesenice, je rekel oče, tu bo visoka peč. Stekel sem k oknu, oče me je dvignil k visokemu oknu živinskega vagona, skozi rešetke sem gledal veliko zidano postajo, toda tam ni pisalo Jesenice, črkoval sem napis, ni bilo težko, na pročelju je pisalo: Masada. Videl sem tudi zvočnik, ki je hreščel nekaj naročal."

Dogajanje v zaporu je namreč podvojeno z osebno zgodbo tistega zapornika Kebra (v romanu tudi pripovedovalca), ki je uničil televizor in sprožil upor. V filmu je njegova osebna zgodba predvsem ljubezensko razmerje z Leonco, natakario, sicer pa nekam čudno, poduhovljeno žensko, zbiralko življenjskih modrosti in nazadnje razpel, ki je v zmešnjavi krščansko dobrih namenov in boleznega ljubosumja zmožna tudi izdaje svojega ljubimca. Omenejni odlomek pa kaže, da se je junak razen spominom na Leonco predajal tudi drugim sanjarijam in blodnjam, ki so včasih znale prav sanjsko zgostiti, premestiti in transformirati zunanje in notranje dogajanje. V romanu so prav takšne "onirične sekvence" utemeljile umik tega tako legendarnega kot dejanskega moža dejanja iz zunanjega dogajanja, medtem ko *flashbacki* filmskega Kebra delujejo bolj kot vzporedna zgodba. Sicer zanimiva, toda zaradi nje je prikrajšan proces preobrata iz upora v v tiranijo oziroma Mrakovega prevzema oblasti. Ta pač ni tako dobro opisan kot v romanu, zato pa uživa "prednost" čutne nazornosti drastičnih prizorov, medtem ko je ljubiteljem metaforike prepuščeno, da ugibajo o njegovem pomenu. V knjigi je neke rečeno, da mali lopovi in podleži postanejo velike svinje, če dobijo oblast, kar je najbrž vsesplošno, predvsem pa v romanu še kako res, v filmu pa že veliko manj. Potem ko je prevzel oblast, Alojz Mrak stanje v zaporu včasih definira s "samoupravo", kar nas seveda takoj napoti k temu, da bi v opisu zaporniškega prevzema oblasti videli kakšno prisposodbo o samoupravljanju in v mrakovski diktaturi njegovo "resnico". Filma ni zaneslo v to smer, zato pa je domiselno uporabil televizijski odlomek, v katerem Stane Dolanc obljublja gledalcem, da bodo pravkar priborjeno zlato medaljo (še pomnite: "Luna vaša, zlata naša!") podarili komu drugemu kot tovarišu Titu, kar povsem zadostuje za potrebe politične konotacije. Omenil bi še tretji moment, ki ga predstavlja Alojz Mrak kot tip nekakšnega intelektualca, ki parazitsko uzurpirira oblast in prižene akcijo, pri kateri sploh ni sodeloval, do notranjega zloma. Prav ta moment se mi – z vidika adaptacije – zdi poln raznih impikacij in potencialnih aktualizacij. Za filmsko adaptacijo nekega literarnega dela se mi namreč ne zdi nujno, da se preveč drži romana, pa naj bo ta še tako dober ali slaven. Adaptacija je lahko tudi to, da nas film preseneti z neko idejo, ki so jo njeogvi avtorji dobili v zvezi romanom. Res pa je, da tedaj ne gre več toliko za adaptacijo kot za izvirno filmsko delo. •

off portorož:

video – spremljevalni program: *brez skrbi, sergej pavlovič, vse bo še v redu*

Govor o neodvisnem, gverilskem, partizanskem – in kar je še podobnih "alternativnih" načinov produkcije – doživlja v zadnjem času na Slovenskem popolno inflacijo in je očiten plod velikega nespornazuma. Gre za oznake, ki dejansko pritečejo povsem drugim filmom kot tistim, ki se skušajo v medijsko-promocijskih kampanjah nerazumljivo okriti z njimi, kljub, denimo, povsem mainstreamovski naravnosti ali celo "državnim blagoslovom" v obliki obveznega pojasnila – *realizacija filma je omogočil Filmski sklad RS* – v špici filma. Res je, na kar je opozoril že Simon Popek pred dvema leti v tekstu "Slovenska pomlad, končno", da v slovenskem produkcijskem sistemu veljajo povsem posebna "pravila igre", ki predpostavljajo tudi povsem specifično obliko "neodvisnosti".¹ Vendar obenem ne moremo mimo nespornega dejstva, da pri nas obstaja tudi povsem "normalen" neodvisni film, ki pa seveda prav zaradi svoje neodvisnosti samoumevno ne dobi – bolje, ne more dobiti – medijskega "pokritja". In že smo pri klasični definiciji množično-medijskega aktualizma: tistega, česar ni mogoče najti v tem – "medijskem" – prostoru, tistega enostavno ni. Čeprav se bo naše razmišljanje osredotočilo zgolj na spremljevalni video program letošnjega portoroškega filmskega praznovanja pomladi, je vseeno potrebno poudariti hvalevredno strateško odločitev, da se v program Festivala slovenskega filma vključijo tudi v dejanski neodvisni produkciji nastala dela vseh potencialnih vrst in žanrov, ki tako poleg Odrprtega platna² v dvorani Slovenske kinoteke predstavlja redko priložnost, da se "neinstitucionalno" nastala dela sploh lahko predstavijo zainteresiranemu občinstvu. Kajti končni cilj vsakega umetnostnega dejanja je seveda občinstvo. Za gledalca pa je vsekakor bistveno vprašanje, kakšen je film, in ne toliko, kako je potekala njegova produkcijska odisejada, čeprav je ta včasih tudi posledica zavestne idejne odločitve avtorja, da se bo distanciral od institucionalne kinematografije.

Video off program 5. festivala slovenskega filma je postregel z zgolj dvema deli. Številka, ki je mogoče zanemarljiva, pa zagotovo ne predpostavlja zanemarljivih filmov. Prav nasprotno. *Pogled 2002* Marjana Gumilarja je primer intimističnega eksperimenta, ki s konsistentno vztrajnostjo manire "ujetja trenutka" obravnava "... *prerez nekega popoldneva v pariškem ateljeju Cité internationales des Arts*", kot pojasnjuje portoroški katalog. V primeru filma *Brez skrbi, Sergej Pavlovič, vse bo še v redu*, 52-minutnega barvnega eksperimentalnega video-projekta Jurija Medena, pa gre za delo, ki odpira prenekateri vidik preizpraševanja "vesti" klasični filmski naraciji s pomočjo stilno-estetskih elementov, ki izpričujejo suveren ustvarjalni izraz in razkrivajo izrazito avtorsko vizijo. Jurij Meden, ki se je z majhno ekipo in digitalno kamero podal v snemalno avanturo na neobljudena, skoraj gola območja otoka Krka, je za literarno predlogo svojega scenarija izbral roman v pismih *Pred ogledalom* Venjamina Kaverina, katerega jedro predstavlja pregled ženske vizije dvaindvajsetletnega dopisovanja med oddaljenima ljubimcema, slikarko Jelizaveto Turajevo in matematikom Konstantinom Karnovskim. Na "vsebinski ravni" se tako v film "neposredno" iz romana prelivajo kratki odlomki iz njenih pisem, ki jih interpretira neprizadeti ženski "voice-over". Na "formalni ravni" pa predstavlja problem romaneskne predloge osnovno za izrazito avtorsko aktualizacijo univerzalne tematike iz turbulentnega obdobja med letom 1910 in 1932. Režijski prijemi in pripovedni elementi, s katerimi avtor posega v besedilo, namreč predstavljajo neposredno korespondenco s tistimi vizijami sodobne teoretske podstati, ki angažirano raziskuje vprašanje novega "pojmovanja sveta", zasnovanega na boju tehnološkega razvoja XX. stoletja, da bi se s pomočjo prenovljene perspektive lahko soočila s povsem konkretnimi etičnimi dilemami sodobnega posameznika. V mislih imamo predvsem nekatere raziskovalne tendence Paula Virilioja, ki se odražajo tudi v postulatu njegovega "Predgovora k slovenski izdaji" monografije *Hitrost osvoboditve*, kjer poudarja, da je njegova prva v slovenščino prevedena knjiga "... *knjiga o osvoboditvi sveta. Toda o osvoboditvi, ki je obenem tudi izguba, izguba sobivanja, izguba drugega, izguba razlike*".¹³ Vendar pa v iskanju sozvočja teoretičnih imperativov z ufilmanimi podobami ne moremo ostati zgolj na izpostavljeni

"načelni ravni" predgovora francoskega filozofa, ki se idejno na videz še kako sklada z ustvarjalnimi težnjami slovenskega cineasta, temveč lahko tudi v "metodi dela" odkrijemo sledi sonanašanja, da ne rečemo kar dialoga med estetsko teorijo in filmsko prakso. Že v ekspoziciji *Hitrosti osvoboditve*, poimenovani "Odrpto nebo", namreč znova trčimo ob predpostavke, ki se skoraj "manifestno" ujemajo s filmsko vizijo Jurija Medena. Če naj bomo povsem konkretni: uvodno sekvenco Medenovega filma predstavlja arhivski posnetek lansiranja vesoljske ladje z vso tipično montažno "dramatiko" menjave dinamike detajlov, pospremljeno še s pripadajočim nazarenskim hrupom izstrelitve, dokler se podoba ne osredotoči na bližnji plan obraza astronavta in končno povsem umiri – in onemi – z rezom na pogled skozi kozmonavtovo očišče iz vesoljske sonde v orbiti. (Predstavitveno besedilo filma v katalogu festivala očitno pojasnjuje prezentirani dogodek, ko pravi: "12. aprila leta 1961 iz sovjetskega vzletišča Bajkonur v orbito poleti prvo vesoljsko plovilo s človeško posadko ...") V naslednji sekvenci smo priča 4-minutni osamljeni podobi dekleta, ki se, sedeča na morskem obali, zazira v obzorje. Montažni rez, ki ga predstavlja kratek, nekajsekundni kader zgoraj omenjenega pogleda astronavta iz vesoljskega plovila v orbiti na Zemljo (svetloba je nekakšna črnobelkasta modrina), nas sooči s prejšnji sekvenci podobnim 3-minutnim prizorom samotnega fanta na obrežju morja, z odločilno razliko v rakurzu, ki zdaj pogledu kamere omogoča zajeti le še kopno in del morja, v katerem se sicer zrcali nebo, vendar pa več ne sega do razsežnosti obzorja. In če sedaj pogledamo, kaj pravi v uvodnih "kadririh" svoje raziskave osvobajanja sveta Virilio, je očitno, da smo se znašli v polju silnic intenzivnega dvogovora: "Modrina je optična globina atmosfere, velika leča zemeljske krogle, njena bleščeča mrežnica. Od prekomorja do nebesnega onstrana obzorja ločuje prosojnost od neprosojnosti. Od matere-zemlje do vesolja-svetlobe je en sam korak, skok ali vzlet, ki nas za hip reši težnosti."

Po uvodnih prizorih samote na kamnitem robu meje med kopnim in morjem se prične osrednji del Medenovega filma, ki ga predstavlja skupno vzpenjanje prej osamljenih "protagonistov" po strmi kamnasti brežini. Posamezni intervali – bloki – vzpenjanja, pospremljeni z odlomki iz romana, so opredeljeni predvsem z menjavo perspektive (montažni rez je praviloma "že znani" pogled iz orbitalne ladje na Zemljo): pogled na vzpenjajoča "protagonista" od spodaj navzgor ali od zgoraj navzdol pomeni tudi spremembo vizije oddaljenosti od "potencialnega cilja", torej vrha hriba. Zvočno razsežnost filma predstavljajo sinhroni zvoki plivkanja morja v daljavi in hrskanje ter klenkanje kotalečega se kamenja izpod nog "akterjev", ki se vzpenjata po brezpotni nabrežini. Čez to sozvočno neposrednost je položen voice-over pripovedovalke, ki bere odlomke iz romana,⁴ medtem ko je montažna interpunkcija "pogleda od zgoraj" zaznamovana s popolno tišino, skoraj bolečo od brezvočja, ki radikalno poudarja oddaljenost in povsem drugačne razsežnosti, kot jih predpostavlja neposrednost zemeljskega. V vsej tej zvočni pestrosti pa je zaznati vse prej kot zgolj – neposredni – "posnetek stanja stvari". Zvočna dimenzija namreč predstavlja eno izmed ključnih nasprotij filma, ki je pravzaprav "zgrajen" na principu razlik(ovanj). Razliko dolgemu, neprenehnemu šumotu prelivanja valov po skalnatem obrežju očitno poudarjajo kratki, odsekani pozveni kamenja, ki se podšipa pod nogami; gostobesednosti "romaneskne pripovedi" nasproti imamo absolutno tišino v orbiti; morje je prav tako različno od kopnega kakor je Zemlja od vesolja; in ženski princip se z enako intenzivnostjo – kakor se dopolnjuje – tudi razlikuje od moškega. Seveda pa so vse te razlike hkrati tudi zgolj, če ne celo predvsem, protipoli enega samega – sestavni del celote, imperativ sožitja v enem. Do takšnega zaključka namreč lahko pridemo v velikem finalu Medenovega vizualno-zvočnega eksperimenta. Ko namreč protagonista dosežeta vrh – platformo – in se zaustavita (v dotedanjo sinhronost zvočnosti se prikrade celo "glasbena spremljava"), "strogost kamere" – ki se je prej osredotočala zgolj na relativno oddaljeno dokumentiranje poti



"akterjev" – popusti. Nenadoma si drzne tako približati skoraj do close-upa, kakor se zazreti v oddaljeno obzorje; os njene dozrajšnje vertikalne perspektive se položi v osišče horizontalnega kroženja.⁵ Toda ko se krog razgledovanja kamere zapre, je moški na platformi iznenada sam. Pogled kamere zakroži še enkrat – ne več tako potrpežljivo, iskaje morda? –, vendar nje dejansko ni več. Fant se začne spuščati nazaj k morju, kamera se "vznejevolji", vznemiri, v sledenju vedno hitrejšemu spustu postaja "neartikulirana", medtem ko "glasbena spremljava" skuša vzdrževati ravnovesje vse bolj nefokusiranemu snemanju. Podoba se razgrajuje do popolne abstrakcije, ki se "izkriči" v pejsaž morja, "pospremljen" s popolno tišino – poznano neznošno tišino vsemira. Tik pred kulminacijo hipen preblisk njene silhuete onemi frenetično glasbo, ki je na koncu, enako kot podoba, docela poblaznela. Zadnji prizor filma je znan pogled iz notranjosti vesoljske ladje na Zemljo, ki se zaključí s close-upom obraza astronavta, ki si snema vizir čelade. Zatemnitev ... In prav ta končni poudarek na človeškem, individualnem znotraj "nadzemeljske" razsežnosti Medenove raziskave (so)bivanja, gledamo kot ključni element presežnosti "klasičnega" traktata o osvoboditvi-kot-osamljenosti (kot eni osrednjih paradigem druge polovice prejšnjega stoletja⁶). Dejstvo "hitrosti osvoboditve" – ki uvaja, interpunktira ter zaključuje film – seveda lahko gledamo kot "odpiranje v nebo", vendar pa avtor z akcentom – veliki plan astronautovega obraza na začetku in koncu filma – na njegovi individual(nost)ni razsežnosti hkrati izpostavlja tudi dejstvo odločnega poseganja v območje samega razprtja, neposredno v rano, ki je predpostavljena v osvobajanju nove razsežnosti. V takšni neposrednosti ne vidimo zgolj iskanja (so)razmerja med določili abstrakcije in figuralike v umetniškem izrazu, temveč iskanje vmesnosti (ne vmesnika!) med obema principoma, ki sta na tem mestu predvsem metafora za načelo bivanjske dvoedinosti človeka in sveta. Tudi tukaj je umetnik v odkritem dialogu s teorijo, saj ji mora "gledati pod prste", da bi ji preprečil niz nepredvidljivih napak in prenapljenih predpostavk. In če hočemo najti kategorični pojmovnik neposrednega sozvočja med obema, ne moremo mimo neologizma *endotično*, ki ga je Virilio zasnoval v eseju "Neverjetna arhitektura".⁷ "Virilio je formuliral ta svoj neologizem 'endotično' tako, da je grški prefix *exo-*, 'izven' zamenjal z njegovim nasprotjem: *endo-*, 'znotraj'. Izkušnja, ki je vse to vzpodbudila – videnje zore in mraka istočasno – pa ni zajemala iz predpostavke niti biti znotraj niti izven; bila je izkušnja biti med obema, 'med', ki se lahko izoblikuje edino ob simultani prisotnosti obojega."⁸ Vendar pa pozicija biti med, torej v vmesnem prostoru, pri Medenu nikakor ni umeščena v sfero virtualnega oz. kiberbetečnega "vmesnika", temveč zgolj v območje enostavnega "biti-med". Med kopnim in morjem, med vertikalnim in horizontalnim, med glasbo in tišino, med nebom in zemljo ... In predvsem med žensko in moškim – zato je tudi njegova kamera nemočno statična, ko dekle in fant samotno posedata na obali, in zato se ji "odtrga", ko ostane moški znova sam. Prostor vmesnosti je torej predvsem območje, ki si ga Meden jemlje za teritorij svojega pogleda, je območje, ki s pridom izkorišča "tehnološke" pridobitve, ki mu omogočajo osvobojanje "izraza". Zato je sposoben "izigrati" teorijo in prav zato njegova osvoboditev ni osvoboditev-izguba, temveč enostavno svoboda biti vmes, biti v sredini: po-sredo-vati. In nenadoma ni več pomembno dejstvo, da je "hitrost osvoboditve" le začetno dejstvo procesov, ki privedejo do Viriliovega "filozofskega razočaranja, ko idejo narave razsvetljuje stoletja zabriše ideja realnega v stoletju svetlobne hitrosti", pa tudi ne Burginova predpostavka, da je prostor "biti-med" simultano prisotnostjo dvojega že dolgo znano območje med drugim in menoj, med "nami in vami", in kot tako predvsem območje izjavljanja, ki je paradigmatična lokacija kulturne izkušnje Zahoda. Kar vznemirja Jurija Medena, je namreč povsem intimni prostor – intima *endotičnost* –, ki s pomočjo umetniške intervencije prenavlja same pogoje percepcije in ustvarja vtis simultane prisotnosti "obojega" kot predpogoja vmesnosti. In zato bržkone tudi jemlje za scenaristično osnovo roman v pismih – torej roman, ki je v svojem formalnem določilu pripoved

mediacije, pripoved posredovanja, pripoved biti-vmes. Tam torej, kjer je Jurij Meden s svojo kamero, pripravljen, ves čas na preži, da zaloti svet, ki – lahko – obstaja predvsem zaradi potencialne simultane prisotnosti "obojega". Toda Medenov poudarek ni na simultanosti, temveč na potencialnosti, saj ve, da je *realnost osvobojanja* še vedno predvsem vprašanje individualne opredelitve in kot taka "zgolj fikcija univerzalnega", in da je hkrati območje realnosti vselej mnogo bolj "fantastično", bolj noro in manipulativno kakor teritorij fikcije. In da je "hitrost osvoboditve" interval vmesnosti do nove tehnološke "revolucionarnosti", do novega "osvobojanja", ki – je bilo, je in – bo brez umetnikove intervencije vselej le svoboda-izguba. Zato ima film *Brez skrbi, Sergej Pavlovič, vse bo še v redu* tako "tolažilni" naslov. Zato je v njem toliko veselja, zato je toliko človeka in zato toliko sveta! •

Pombe

1 Simon Popek se v svojem uvodniku v pregled letne filmske bere na Slovenskem osredotoča izključno na polje celovečerne igrane filmske ustvarjalnosti in opozarja predvsem na pozitivne vidike "pogojne neodvisnosti" znotraj obravnavanega segmenta slovenske filmske produkcijske paradigme: "Pravega neodvisnega filma pri nas seveda ni in ga verjetno tudi ne bo; zaenkrat bo za klasifikacijo zadoščala avtorjeva (in producentova) odločitev, da scenarija ne prijavi na Filmski sklad in da film posname 'na lastno roko' – kar pomeni, da bo Super 16mm kamera (v primeru, da se ne bo snemalo na digitalno) verjetno posodila RTV Slovenija, kar je že prvi indic 'odvisnosti', ter da bo najkasneje v fazi postprodukcije pristopil Filmski sklad." Simon Popek, "Slovenska pomlad, končno", *Ekran*, 2000, št. 3-4, str. 3.

2 "Odprto platno" je programska serija Slovenske kinoteke, ki že tretjo sezono zapored velikodušno namenja vsak zadnji termin v mesecu svoje platno vsem, ki bi želeli javno prikazati svoj film, svoje filmske poskuse, ki se ne morejo, ne uspejo ali nočejo uvrstiti v redni filmski spored – bodisi Kinoteke, kinematografov ali televizije. Kot pove že ime, je odprto platno namenjeno vsem in vsakršnemu filmskemu ustvarjanju. Lahko je to dodelan in dognan umetniški izdelek, lahko je skica nečesa v nastajanju, ali pa čisto neambiciozen družinski posnetek, ki se je nekako posrečil.

3 Paul Virilio, *Hitrost osvoboditve*, ŠOU, Ljubljana, 1996. Naslov Viriliovega knjige izvira iz povsem pragmatičnega podatka: hitrost 28.000 km na uro je namreč "hitrost osvoboditve teže", torej hitrost, ki jo mora doseči vesoljsko plovilo, če se hoče osvoboditi zemeljske gravitacije.

4 Gre za s filigransko natančnostjo izbrane pasuse, ki na eni strani odražajo "splošno" stanje duha časa romaneskni "junakov": "Okoli mene je taka lepota, pri srcu pa mi je težko. Morje je pogotnilo Titanika s tremi tisoči življenj, vendar je še naprej lepo. Kaj je pravzaprav življenje? In ali ima v resnici prav Nietzsche, ki trdi, da je bivanje mogoče upravičiti samo kot estetski pojav? Mislim, da ne, saj je umetnost vendar družbena dobrina, zlo in trpljenje pa že po svoji naravi nista lastna človeku." Na drugi pa gre lahko, denimo, za povsem intimen dialog v obupanah poskusih iskanja poti iz trenutkov nemoči: "Bliža se čas belih noči. Utrujena sem od njih, ne morem zbrati misli, dokler je svetlo, in čakam ko je mogoče prižgati svetilko, da lahko študiram. Nevarna spomladanska praznina. Največ samomorov je v belih nočeh. Najrajši bi se izgubila kam v temen kot, v medvedji brlog, da ne bi ničesar slišala, ničesar videla in se vsaj pošteno naspala. Nisem utrujena od dela, temveč od bojev s svojo dušo. Ne znam se prilagoditi življenju, ves čas bi rada dodala še kaj svojega, ampak to moje, ki je vzgojeno v sanjarjih, je krhko in se razdrobi na koščke ob prvem sunku."

5 "Toda obzorje, linija obzorja, ni samo vznožje skoka, je tudi prvo obrežje, vodoravno obrežje, tisto, ki absolutno ločuje 'prazno' od 'polnega'." Paul Virilio, *Hitrost osvoboditve*, str. 15.

6 "Freedom is just another word for nothing left to loose," je pela Janis Joplin v komadu "Me and Bobby McGee" – v prosluli Kristoffersonovi kritiki "svobode-za-vsako-ceno" znotraj hipijevske paradigme šestdesetih.

7 Ko se je Virilio vračal iz San Francisca v Evropo prek Grenlandije, je takole opisal svoja opazovanja: "Pred nami je žarel rdeči ogenj zore, za nami pa je v istem hipu migljala zelenkasta svetloba mraka. Videti tisto, kar je bilo prej nevidno, je postalo dejavnost, ki je prenovila eksotičnem nekdanjega teritorialnega podjarmljanja. Vendar pa je videnje tistega, kar v bistvu ni zares videno, postalo dejavnost, ki obstaja sama zase. Takšna aktivnost ni eksotična, temveč endotična, ker prenavlja same pogoje percepcije." Paul Virilio, "Improbable Architecture", v: *The lost dimension*, New York, Semiotext(e), 1991, str. 83

8 Victor BURGÍN, *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, Univ. of California Press, Berkeley, 1996; str. 185.

začetek konca ali konec začetka?

slovenski film
devetdesetih, kriza
nacionalne identitete in
prtljaga tranzicije



V leri

Organizem kinematografije je zastrupljen s strašnim strupom navade. Zahtevamo, da se nam omogoči umirajoči organizem podvreči eksperimentu za preizkus pravkar odkritega protistrupa. (Dziga Vertov, 1923)

Rahlo neostra fotografija Jana Cvitkoviča, ki v zeleni majici s srpom in kladivom prejema *Zlatega leva prihodnosti*, je sprožila številne razprave in optimistična razglašanja konca krize slovenskega filma. *Začetek konca ali konec začetka* je torej vprašanje preuranjenosti tovrstnih napovedi. Krizo slovenskega filma devetdesetih¹ je namreč zaznamovala *določena tendenca*, tj. temeljna nezmožnost soočenja s specifičnim družbeno-zgodovinskim kontekstom družbenih sprememb post-komunistične tranzicije. Vendar tovrstna *tendenca* ni značilna samo za slovenski film, temveč predstavlja splošno nacionalno afiniteto do določenega tipa selektivnega zgodovinskega spomina.

ilija tomanić

Dejstvo je, da slovenski film devetdesetih ni uspel izkoristiti potenciala pristnih zgodb in podob, ki ga je ponujala konkretna družbena realnost neponovljivega zgodovinskega obdobja. Tega dejstva pa po mojem mnenju namreč ni mogoče docela razumeti izven okvirov specifične simbolne topografije slovenske nacionalne identitete.²

Matrica nacionalne identitete

Slovenska nacionalna mitološka samopredstava je utemeljena na dveh premisah. Prva izhaja iz davnega mitskega zapleta – izgube samostojnosti, ki mu sledi večstoletna tuja nadvlada, prežeta z narodovim hrepenenjem po neodvisnosti, ki kulminira z izboritvijo samostojne države.³ Medtem ko je uresničenje tisočletnega sna oviral tujec s pomočjo sile ali spletk,⁴ pa je sam proces izoblikovanja Slovencev kot avtonomnega zgodovinskega subjekta definiral predvsem *slovenski kulturni sindrom* (kultura kot *steber Slovenstva*). Druga premisa je Slovenija kot popolni antipod Balkana. Stoletna vključenost v srednjeevropski kulturni, politični in gospodarski prostor je Slovence naredila za integralni del Zahodne civilizacije, kamor se z uresničitvijo *tisočletnega sna* ob fukoyamskem *koncu zgodovine* tudi vračajo.⁵ Slovenska nacionalna identiteta in zavest sta se tako utrjevali prav na širjenju nacionalnih stereotipov o popolni tujosti *navadam Juga*, tj. “bizantinski korupciji, plemenskemu nasilju in slikovitim mitološkim zgodbam” (Debeljak, 2001:215). Desetletnica osamosvojitve je Sloveniji prinesla dve nasprotujoči si novici. Prva, triumfalnejša, je razglašala konec tranzicijskega obdobja. Paralizirajoča apatija, posledica deziluzacije in nerealiziranih političnih in ekonomskih pričakovanj, pa je dala podlago drugi, veliko manj publicirani novici o poglobljajoči se krizi nacionalne identitete. Slednja spričo nerazrešene (in nepopolne) potlačitve *Jugoslovanske epizode* ob dopolnjenem desetletju državnosti ne uspeva več ponuditi dovolj trdnih odgovorov na temeljna vprašanja pripadnosti, lojalnosti ter temeljnih vrednostnih usmeritev.

Strategije soočanja z družbeno realnostjo

Podobno se tudi slovenski film devetdesetih ni uspel spoprijeti s spremenjeno dejanskostjo družbene realnosti. Tako je, paradoksalno, popolnoma odpovedal pri prikazovanju obdobja, “ki smo ga intuitivno in zavedno čutili kot obdobje narodove zgodovinske izpolnitve” (Musek 1999:275). Slovenskemu filmu je torej spodletela simbolna družbena menjava. Zaradi nepripravljenosti soočenja z aktualno družbeno realnostjo gledalcu ni ponudil ne *male*, ne *velike* zgodbe o posledicah in sledih tranzicije na individualnih in kolektivnih usodah, ne vprašanj, odgovorov, mentalnih podob in čustev, ki se skozi temo kinematografa odtihotapijo nazaj v vsakdan. Ko pa tak izdelek spodleti še na ravni estetike, na upoštevanju osnovnih filmskih izraznih sredstev in pravih naracije, ne more ustvariti tiste presežne vrednosti, ki jo ponuja avtorsko zlitje vsebinskih in estetskih komponent. In ki jo gledalec od filma pričakuje, če naj ga označi kot kulturniško ali umetniško prakso s pripadajočo estetsko, simbolno in, da, tudi moralno razsežnostjo. Kakorkoli že, slovenski film devetdesetih je s svojimi štirimi *strategijami* obravnavanja stvarnosti (*revizionizem*, *mitična po-osamosvojitvena doba*, *nostalgija* in *spogledovanje*) proizvedel svojevrstno *družbeno zgodovinsko kastracijo*.

Revizionizem

Prva v nizu omenjenih *strategij* – *revizionizem*, ki je Vzhodno Evropo zajela po izgonu *rdeče zveri* komunizma, se v Sloveniji ni nikoli povsem razmahnila. Tako je ostalo pri sporadičnih poskusih soočanja s *temno stranjo polpretekle zgodovine* in iskanjem *pravih krvnikov*, kot sta filma *Ko zaprem oči* (1993) ali *Radio.doc* (1995). V obeh primerih imamo opravka z zaznamovanostjo glavne junakinje s povojnim obračunom z njenim – to je važno – očetom. Vendar je ambivalentnost slovenskih razmer (sočasnost procesov demokratizacije in osamosvajanja, *neznosna labkost Jugoslovanskih svinčenih časov*, relativna ekonomska blaginja ...) terjala bolj prefinjeno *strategijo*, ki so jo filmarji našli v *mitični po-osamosvojitveni dobi*.

Mitična po-osamosvojitvena doba

Ideološki konstrukt *mitične po-osamosvojitvene dobe* ponuja podobo Slovenije kot sodobne, Zahodne, kapitalistične države kot samoumevno, kot habitat brez preteklosti in prihodnosti, nekakšen imaginarni *status quo*. Seveda pa lahko tovrstna podoba nedefiniranega, samozadostnega mikrokozmosa temelji le na potlačitvi aktualne družbene transformacije in 73-letne *Balkanske epizode*. Zaradi ujemanja z ideologijo dominantnega javnega diskurza ne preseneča, da je *mitična po-osamosvojitvena doba* postala najbolj razširjena *strategija*, ki je svojo popularnost ohranila skozi vse desetletje. Zasedimo jo tako v filmih *Babica gre na jug* (1991), *Triangel* (1992), *Morana* (1993), *Carmen* (1995), *Rabljeva freska* (1995) ali *Herzog* (1996), kot tudi v kasnejših produkcijah, denimo v *Patriotu* (1998) ali *Pokru* (2001). Tovrstni filmi se s tem odpovedo *praviim podobam življenja* in tako nedvoumno podprejo idejo *konca zgodovine*. Vendar je paradigmo *mitične po-osamosvojitvene dobe* v drugi polovici devetdesetih uspešno izzvala *vrnitev odpisanih*.

Nostalgija

Med 1994 in 1996 je Balkan z vso silo vdrl v slovenski idilični, samozadostni mikrokozmos s filmi, kot so *Pred dežjem* (Before the Rain, 1994), *Tito in jaz* (Tito i ja, 1992), *Lepe vasi lepo gorijo* (Lepa sela lepo gore, 1996), *Podzemlje* (Underground, 1995). Rezultat pa niso bile le nabito polne kinodvorane in očarani gledalci. Ker je slovenska nacionalna identiteta konstituirana kot negativna balkanska identiteta, je vrnitev potlačenega neizbežno rezultirala v krizi kolektivne identifikacijske matrice. Postalo je očitno, da *družbeno zgodovinski vakuum* ne ponuja zadovoljivih odgovorov. Toda: da bi se uspešno soočili s sedanostjo, je treba najprej opraviti s preteklostjo. Z *Outsiderjem* (1996) je preferirana *strategija* postala *nostalgija*. Vendar je bila to *nostalgija* posebne vrste, in sicer *nostalgija mladosti* in uporništva. Mladost protagonistov in njihova nedolžnost kot odsev mladosti države. Kombinacija popularne *sile in prevare* z ritualom prehoda ni samo prikazala, ampak tudi posvetila upornega posameznika oz. narod. *Outsider* je z 90.000 gledalci postal takojšnji hit. *Sladke sanje* (2001) so nadaljevale z vnovčevanjem nostalgije na podoben način.⁶

Spogledovanje

Nekaj časa je kazalo, da je bil terapevtski pristop *nostalgije* tako učinkovit, da lahko slovenski film prične nelagodno soočanje z družbeno-zgodovinskim trenutkom. A je večini spodletelo. Nekaterim prav ponižujoče. *Felix* (1997), prvi film, ki naj bi reflektiral najbolj svet trenutek narodove zgodovine – vojno za osamosvojitve –, so potencialni tuji distributerji uvrstili v otroški žanr. Prtljaga tranzicije je slovenskim filmarjem očitno predstavljala preveliko breme za neposredno soočenje, ki so se ga veliko raje lotevali s *spogledovanjem* – praviloma za masko parodije ali komedije, podprte s preigravanjem klišejev in stereotipnih likov in vlog.⁷ Kar je simptomatično za *strategijo spogledovanja*, je predvsem to, da teme sedanjika ostajajo površinsko obdelane in služijo zgolj za ozadje, ki legitimizira projekcijo *klasičnih* slovenskih fascinacij s kriminalom, pornografijo in razdrtimi družinami. Celo neposrednejši poskusi končajo kot pretenciozne vizualizacije bolj ali manj nekoherentnih zgodb, ojačanih s stereotipiziranimi liki ali klišejskimi zapleti. Takšni so, denimo, *Temni angeli usode* (1999), v katerih prikaz oblastiteljne bratovščine izgubi več stika z realnostjo, kot ga domnevno ponuja. Mesto, na katerem zgoraj omenjenim filmom spodleti soočenje z aktualno realnostjo, je prav točka, na kateri odklonijo demistificirati svoje reprezentacije. Namesto tega izberejo zavetje mitologije slovenske narodne samopredstave in *slovenskega filmskega sindroma*, o katerih bo tekla beseda v nadaljevanju. Devetdeseta pa so ponudila tudi nekaj poskusov presejanja zgolj *spogledovanja* z aktualnostjo družbenih sprememb. V tem najbolj izstopa *Ekspres, Ekspres* (1997), ki je tranzicijo integriral skozi blage, a značilne spremembe mizanscene in jo tako uporabil za podkrepitev svoje metaforične, nadčasne zgodbe. Prav spoj tematskih in estetskih komponent je *Ekspres, Ekspres* privzdignil na raven umetniškega dela in signaliziral latentni potencial slovenskega filma za presejanje krize identitete. Temu se



še najbolj približa film *V leri* (1999), ko veristično poda dileme podaljšanega študentskega življenja, ki devetdesetim sicer niso izključno lastne, so pa postale simptomatičnejše, medtem ko sta poskusa *Jebiga* (2000) in *Ode Prešernu* (2001) veliko manj uspešna. Z obravnavanega izhodišča tako *Kruh in mleko* (2001) ne more biti najodkritejši znanilec preobrata, saj bolj kot na specifičnost igra prav na univerzalnost svoje zgodbe.⁸

Eden mojih glavnih ugovorov preuranjenemu razglašanju konca krize je podleganje vabljenim sirenam *slovenskega filmskega sindroma*, ki ga najbolje ilustrira *Poker*. Ta ima v svojem mitičnem po-osamosvojitvenem mikrokozmosu več opraviti z orožjem kot s kartami, in, kot kaže, uporablja *nasilje zaradi nasilja* zgolj zato, da bi pritegnil pozornost na še eno akcijo prikritega oglaševanja. Lahko bi celo tvegala trditev, da je plasiranje produktov za večino filmov devetdesetih najmočnejši korelat z neposredno družbeno stvarnostjo.⁹

Slovenski filmski sindrom

Kriza slovenskega filma devetdesetih je nerazdružljivo povezana prav s *slovenskim filmskim sindromom*. Dvanajst kategorij, ki jih bom opisal v nadaljevanju, predstavlja glavne simptome, stilistične, tematske in ideološke vidike strategij obvladovanja *nove realnosti* in tradicionalnih komponent simbolne ekonomije slovenske nacionalne identitete. Ti simptomi se kažejo v značilni nagnjenosti k upodabljanju naslednjih simptomov.

1. **Odsotni oče** – centralen (simptom) za številne slovenske filme, ne glede na njihovo strategijo ali tematiko. Od filmov *Ko zaprem oči*, *Radio.doc* in *Carmen* do *Outsiderja* in *Sladkih sanj* je glavni junak (ne glede na njegov spol) odločilno zaznamovan prav z likom odsotnega očeta.

2. **Šibki junaki** – po pravilu je glavni junak nesposoben odločnih dejanj, ne more doseči samorealizacije ali izpolnitve želje. Pogosto je zasenčen s tekmovalnimi liki, ki so bodisi bolj natančno definirani ali močnejši – ali pa kar oboje: *Outsider*, *Poker*, *Babica gre na jug*, *Triangel*, *Carmen*, *Rabljeva Freska* itd.

3. **Patološka obsedenost s kriminalom in nasilnostjo** – ne gre zgolj za obsesno prikazovanje kriminala, temveč za povečano upodabljanje nasilnega kriminala. Gre predvsem za pogosto uporabo strelnega orožja, ne glede na to, da bo *povprečen* slovenski umor bolj podoben tistemu iz *Jebiga* (vile) kot tistemu iz *Pokra* (odrezana dvocevka, eksploziv...).

4. **Patološka seksualnost** – obsedenost z oblikami patološke seksualnosti, kot so prostitucija (*Carmen*, *Zadnja večerja* (2000)), spolno nasilje (*Sladke sanje*, *Poker*, *Halgato*) ali *kastracija* (*Porno film*, *Ko zaprem oči*). Trije od štirih slovenskih filmov bodo prikazovali vsaj eno od naštetih oblik patološke seksualnosti.

5. **Zaznamovanost z usodo** – nemoč, fatalizem in resignacija v kombinaciji z naklonjenostjo do rešitev tipa *deus ex machina*.

Tovrstna usoda pa po pravilu prinaša tragične, nasilne konce.

6. **Shootout in tragičen konec** – zdi se, da je *shootout* najbolj priljubljen način za končanje slovenskega filma. Razpon *izvedb* je

zelo širok: od umorov in samomorov do nesreč – *Srčna dama* (1991), *Outsider*, *Ko zaprem oči*, *Poker*, *Barabe* (2001), *Morana*, *Rabljeva freska*, *Kruh in mleko* itd. Ta zavrnitev možnosti, da bi glavni junak odjahal v sončni zahod (kaj šele, da bi mu družbo v sedlu delala junakinja), je osupljiva – *Jebiga*, *Babica gre na jug*, *V leri* in *Ekspres*, *Ekspres* so svetle izjeme.

7. **Prevlada marginalnih nad povprečnimi junaki** – nagnjenost k upodabljanju marginalcev (prostitutk, pijancev, kriminalcev, klošarjev) ima torej le malo skupnega s povprečnim *mainstream* družbenim izkustvom. Proti pričakovanjem pa afiniteta do marginalcev ne prinaša manjših zgodb. Prav nasprotno: največkrat se poskušajo prikazati kot zgodbe *epskih razsežnosti*, kot to naredijo *Carmen*, *Halgato* ali *Kruh in mleko*.

8. **Nekritično posnemanje zahodnih stilov** – kopiranje žanrov in kulturno specifičnih tematik, anksioznosti, zapletov itd. *Blues za Saro* in *Patriot* sta le najbolj *razpita* primera.

9. **Klišej, stereotipi in poenostavitve** – z namenom poenostavljanja kompleksne realnosti so zgodbe in njihovi junaki preprosti in enodimenzionalni. Preigravanje najbolj klišejskih in stereotipnih vlog je značilno, denimo, za filme *Halgato*, *Blues za Saro*, *Porno film*, *Patriot* ...

10. **Favoriziranje nerealistične nad realistično prezentacijo** – uporaba parodije, komedije, groteske ali visoko stiliziranega, standardiziranega in (stereo)tipiziranega predstavitvenega načina namesto bolj *odkritega*, neposrednega pristopa daje vtis izumetničenosti in oddaljenosti od vsakdanjih življenjskih situacij (*Temni angeli usode*, *Blues za Saro*, *Barabe*, *Morana*, *Rabljeva freska*).

11. **Pretencioznost** – največkrat se odraža v pretiranem problematiziranju ali izpostavljanju povsem marginalnih dogodkov, stvari, oseb ali njihovih dejanj, ki ne samo da hodi po robu razumljivosti, ampak večinokrat zgreši celoto ali se razvije v preveč poudarjen patos (*Rabljeva freska*, *Temni angeli usode*, *Halgato* ter *Kruh in mleko*).

12. **Pretirana ambicioznost** – afiniteta do *velikih zgodb* in *tem* kot na primer *večno zlo* v *Morani*, *Rabljevi freski* in *Felixu*.

Opisani simptomi močno korelirajo s splošno *samodestruktivno osebno geografijo* Slovencev (Musek, 1996). Samodestruktivno naravo je moč povezati z večino od prvih sedmih naštetih simptomov, predvsem s tretjim in šestim. Vztrajnost centralnega simptoma – odsotnega očeta – pa je mogoče pojasniti s specifično slovensko libidinalno ekonomijo, temelječo na materinskem Idealu Jaza.¹⁰ Tovrstnemu vzorcu socializacije manjka tradicionalna očetovska avtoriteta, kar vodi k nesposobnosti zavzemanja *trdnih stališč*, pogledov in mnenj, utemeljenih na internem moralnem imperativu (simptoma 2 in 7) (Godina in Hlebec, 1996). To nam razloži naklonjenost do vsiljenih oblik in konceptov, pa tudi dogem (npr. simptoma 8 in 9). Tudi ostali simptomi so povezani z nacionalno samopercepcijo in matrico kolektivne identitete. Ideja večnega zla obuja mitologijo zatirane nacije. Sorodno temu je



fatalizem izraz zgodovinske nesposobnosti sprejemanja avtonomnih odločitev. Vztrajnost in razširjenost omenjenih simptomov kažeta na globoko zakoreninjenost krize identitete.

Pa vendar – kaj nam sedanje stanje slovenske kinematografije predlaga glede krize identitete? *Začetek konca* ali *konec začetka*? Z vztrajnim izmikanjem *tukaj in zdaj* nam sporoča, da aktualnost ne ponuja novih tematik; da je sesutje *ancien regima*, obglavljenje uveljavljenih družbenih in osebnih vrednot, norm in identitet bodisi nezadostno, nevedno upodabljanja ali preprosto preveč travmatično, da bi se z njimi ukvarjali. To pa vse preveč spominja na aktualizacijo Kracauerjeve *lekcije Dr. Caligarija*, to je nevarnosti, ki jih prinaša odklanjanje odkrite ocene družbene realnosti. Nikakor ne trdim, da je specifičen družbeno-zgodovinski kontekst sam po sebi zagotovilo kakovosti ali veličine. Trdno pa verjamem, da zgolj estetsko dovršena, rafinirana zmes *fikcije* in *realnosti* lahko zagotovi tisto presežno vrednost, ki transformira film v brezčasno umetniško delo. In vse dokler se bo slovenski film temu vestno izogibal, bo *beneška točka preobrata* prej pomenila *konec začetka* kot *začetek konca*.

Opombe

- 1 Pričujoče besedilo obravnava le tiste celovečerne igrane filme iz desetletja 1991-2001, ki so ali naj bi končali na platnih domačih in tujih kinodvoran, in se s tem omejuje od del izključno televizijske produkcije.
- 2 Pojmovanje nacionalne identitete in njena konstrukcija izhajata iz Andersonovega razumevanja nacije kot namišljene skupnosti, kot dinamičnega konstrukta medijskega, političnega, korporativnega in izobraževalnega diskurza.
- 3 Zanimivo pri tem pa je, da mitološka konstrukcija Slovenstva kljub deklarirani samosvojski temelji na mitemih, ki imajo z mitemi drugih jugoslovanskih narodov več podobnosti kot razlik. (Velikonja, 1995)
- 4 Čeprav zgodovinska dejstva kažejo, da se je Slovenija tako leta 1918 kot 1945 prostovoljno odločila za širšo Jugoslovansko integracijo (Kos, 1996; Simoniti, 1995), ki je bila pojmovana kot osvoboditev in sprejeta z enakim navdušenjem kot osamosvojitve leta 1991 (Vodopivec, 200; Simoniti, 1996).
- 5 Vendar, kot opozarja Repe (1999), si je morala Slovenija priznanje svoje Srednjeevropskosti najprej izboriti. In to prav s pozicijo anti-Balkanstva. Tako je tudi komunizem pojmovan kot tuj, z Juga oz. Vzhoda vsiljen sistem. Sprememba političnega sistema naj bi tako avtomatsko prinesla integracijo z izgubljeno domovino. S tem pa se Slovenija, tako kot druge Vzhodno Evropske države, ujame v past kategoričnega orientalizma. Ta razlike med Vzhodom in Zahodom ne pojmuje kot trajno, ampak ponuja možnost odrešitve skozi kapitalizem, demokracijo, potrošništvo, civilno družbo itd. Toda te države pozabljajo, da je bilo Evropejstvo konstruirano prav kot hladnovojna ločnica na nas in njih in da bo na tej osnovi delovalo tudi v prihodnje. Torej na to, da je železno zaveso zamenjala žametna. (Kiedeckel, 1996)
- 6 Vendar *Sladke sanje* ne gradijo na linearnem toku zgodovine, ki v *Outsiderju* naznanja uresničitev tisočletnega sna, temveč implicirajo zgodovinsko diskontinuiteto. S tem se približajo shizofrenični sliki po-osamosvojitvenega diskurza, ki je preteklost po opravljenem ritualu prehoda prepustila zgodovini.
- 7 Tako so primarno služili utrjevanju uveljavljenih družbenih diferencij in predsodkov, kot na primer ohranjanju razlike med nami in njimi s prikazovanjem Neslovencev kot mafijcev, malih kriminalcev, ali, v najboljšem primeru, lenih in nasilnih nekvalificiranih delavcev z značilnim naglasom. Primeri se gibljejo od grobih, *Blues za Saro* (1998) ali *Porno film* (2000), do bolj pretanjenih oziroma dokumentarno verističnih kot, denimo, *V leri* (1999).
- 8 Tudi sam Cvitkovič v enem od svojih intervjujev priznava, da lahko *Kruh in mleko* brez težav postavimo v osemdeseta ali sedemdeseta.

9 Kar ne bi smelo presenečati, saj je Vrdlovec že v prvi polovici devetdesetih opozoril na dejstvo, da slovenski režiserji porabijo veliko več časa z režiranjem oglasov kot filmov (Vrdlovec, 1994).

10 Žižek (1987) locira točko konstrukcije slovenske nacionalne identitete v nerazrešenem odnosu do univerzalnega Zakona in materinski Ideal Jaza kot rezultat njegove razrešitve.

Citirana literatura

- Debeljak, Aleš (2001): "Reflections on Elusive Common Dreams" V: Alternatives, No.2, Vol.26, April-June 2001, p.211-231.
- Godina, Vesna, Hlebec, Valentina (1996): "Zakaj slovenski osnovnošolci ne marajo demokracije" V: Slovenska država, družba in javnost. Kramberger, Anton (ur.) p.121-134.
- Kiedeckel, David A. (1996): "What's in a Name" V: Replika, Special issue 1996, str. 27-32.
- Kos, Janko (1996): Duhovna zgodovina Slovencev. Ljubljana: Slovenska matica.
- Musek, Janek (1996): "Psihološke prvine narodne identitete in analiza slovenske samopodobe" V: Avstrija, Jugoslavija, Slovenija. Slovenska identiteta skozi čas. Nečak, Dušan (ur.). Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske Fakultete. str. 174-203.
- Repe, Božo (1999): "Slovenci, Balkan in Srednja Evropa" V: Anthropos. 4/99, p. 281-293.
- Simoniti, Iztok (1996): "O nekaterih temeljnih in praktičnih problemih zunanje politike" V: Slovenska država, družba in javnost. Kramberger, Anton (ur.) str. 39-58.
- Velikonja, Mitja (1995): "Razsežja slovenske mitološke samopodobe" V: Teorija in praksa. No. 11-12/32, str. 938-946.
- Vodopivec, Peter (2001): "Temno in svetlo ogledalo zgodovine" V: Samopodoba Slovencev. Ljubljana: Slovenski PEN. str. 58-64.
- Vrdlovec, Zdenko (1994): "The Story of Slovene Film" V: Filmography of Slovene Feature Films. Ljubljana: National Theatre and Film Museum. str. 341-387.

post festum

zgodba gospoda p. f.



režija Karpo Godina **scenarij** Karpo Godina **fotografija** Janez Kališnik **glasba** Loča Stiplovšek, Peter Florjančič, Matija Barl **montaža** Karpo Godina **produkcija** Arsmedia d.o.o. (Franci Zajc), RTV Slovenija

"Our relation to television can be summarised as one in which a medium structured to prevent a dialogue with the other in our society, has developed a fictional form of dialogue; television cannot satisfy our desire for subjectivity, but it can displace it. It caters to both our desire for mastery and pleasure in identification as well as our wish to share in subjectivity through recognising and be recognised by others as 'you'."

Ko Sandi Čolnik svojemu večernemu gostu zaželi dobrodošlico, vemo, da je prišel čas, ko naj bi zatemnili luči v dnevni sobi, se ugnezidili v kavč s kozarcem dobrega rdečega vina in vrečko prigrizkov ter nabrusili ušesa. Čaka nas dobra družba, idealen zaključek dolgega, napornega delovnega dne. Lahko smo povsem brez skrbi. Sandi bo poskrbel za gosta. In prepričani smo lahko, da nas ne bo spravil v zadrego: vnaprej se je dobro pripravil in po najboljših močeh se bo trudil, da se bomo (gost in mi) počutili udobno.

Pogodba je jasna. Intimnost naše dnevne sobe je razpotegnjena v dnevno sobo, zgrajeno v televizijskem studiu, vključno z zofo, salonsko mizico, pijačo in namizno svetilko, ki razsvetljuje tudi

našo dnevno sobo. Vpleteni smo – tukaj in zdaj – v televizijsko razpravo. Občutek imamo, da sodelujemo. Srž lepote Čolnikovega govorniškega nastopa se skriva v dejstvu, da se skuša izogibati vsakršnim vprašanjem. Reče na primer: *"Julija leta 1963, na Kongresnem trgu..."* in za našega ljubega gosta je to že dovolj, da njegov spomin opravi ostalo. Z izogibanjem vprašanjem nam Čolnik vzbuja občutek, da sami nismo izvzeti iz pogovora.

Pogodba izključuje vsakršno referenco na realno razen njene lastne, televizijske realnosti. Ne gre za pristno razpravo, pač pa izključno za namišljen dialog. Sami nismo nikdar povabili večernih gostov. Od nas se ne pričakuje, da bi postavljali vprašanja ali vzpostavili kritično zadržanost. Naša pogodba s televizijo je očiščena vsakršnih obveznosti in angažiranosti. Televizija je nenehen tok, namišljena debata, od katere se nikdar ne pričakuje, da bi pripeljala do sinteze ali zaključka. Gre za *perpetuum mobile*, akvarij, v katerem se mehurčki in ribe premikajo ne glede na to, ali jih gledamo, neodvisno od prižgane ali ugasnjene luči. Nič ni zares pomembno. Televizija prikriva svojo vrojeno umetelnost s pomočjo simulacije bioritma. Zato na vseh televizijskih postajah obstajajo oddaje, kot je na primer *Večerni gost*. Vsak od nas si mora od časa do časa zaželeto lahko noč.

Godinova filmska priredba enega Čolnikovih *Večernih gostov* ni privlačna in pozornost vzbujajoča zgolj zaradi fascinantnega subjekta obravnave (svojo nepredvidljivo življenjsko pot nam opisuje, razgrinja in oživlja danes več kot osemdesetletni Peter Florjančič, izumitelj, športnik, *chameur* in *débrouilleur*, pisec šansonov in harmonikaš, Blej'c in kozmopolitan). *Zgodbo gospoda P.F.* napravi tako navdihujočo razgaljanje temeljnih razlik med televizijo in filmom. Godina razlike podčrtava tako, da ostaja ves čas kar se le da *blizu* izvirnemu televizijskemu pogovoru. Začnemo z iste točke, pred nami je isti protagonist, zgodbo spremljamo kronološko in na filmskem potovanju nas ne spremlja nihče drug kot sam Sandi Čolnik.

Godina film odpre s posnetkom televizijske oddaje, prenesenim na filmski trak. S tem takoj vzpostavi v osnovi različen odnos med nami in tem, kar vidimo. Če si v televizijski razpravi "jaz" (P.F. in Čolnik) in "ti" (televizijski gledalec) deliva isti namišljen in nezavezujoč prostor, Godinov uvodni kader ta odnos odločno razbije na "njih" (P.F., Čolnik, Godina) in "mene" (filmskega gledalca). Ko potem napravi oster rez na oba junaka na prvem iz serije "zgodovinskih" prizorišč, postane uvodni posnetek (v retrospektivi) nedvoumna referenca na realnost. Realnost, na katero se nanaša, pa ni realnost nastopajočih likov, pač pa realnost televizijske oddaje. Ne gledamo P.F.-ja in S.Č.-ja, pač pa Florjančiča in Čolnika, zapletena v pogovor na televiziji. Tako se zavemo lažnega potrdila pogleda televizijskega gledalca. Zrcalo počí. Navidezno poštenje televizijske oddaje izpuhti v prazno. Na nepremostljivo razpoko med televizijo in filmom, med televizijskim in filmskim gledalcem, nas Godina nato opozarja skozi ves film, tako da občasno kaže na filmski trak prenesene odlomke iz televizijske oddaje.

Skozi celoten film ohranja mizansceno, skrženo na minimum, vendar zato toliko bolj učinkovito in osredotočeno na bistveno. Z zatekanjem k enemu najbolj osnovnih dokumentarnih pristopov nam pokaže, kako se prvine neposrednosti, dejanskosti in aktualnosti televizijske pogovorne oddaje umikajo občutju zgodovine in zgodovinskosti, resničnosti in pristnosti. Spomin, kot ga predstavlja televizijski studio, postane mrtva tvarina, dejstvo in statistika. Televizija obstaja izključno tukaj in zdaj, nikoli v preteklosti. Isti spomin, kot ga podoživlja in razgalja oseba na lokaciji, zaživi. Pojavijo se liki, osebe. In z njimi verodostojna fikcija, ki odpira vrata naše domišljije. Nič čudnega, da Godina svojo zgodbo zaključí na sanjskem prizorišču *par excellence*, pod zvonom želja na blejskem otočku. *"Vedno deluje,"* pristavi P.F. •

koen van
daele

hitler je bil umirjen, dostojen in zelo pozoren

diagonale

2002 festival avstrijskega filma v gradcu



Traudl Junge

Gospa Traudl Junge (1920-2002) je začela, v glavnem po zaslugi svoje daktilografske spretnosti, poleti 1942 delati v glavnem štabu Adolfa Hitlerja blizu Berlina. Drugače od ostalih deklet na istem položaju ji je uspelo pridobiti osebno naklonjenost samega firerja, zato je kot njegova najbližja administrativna sodelavka ostala v Hitlerjevem bunkerju vse do zadnjih dni vojne. Kot edina preživela priča dogodkov v glavnem štabu je po vojni postala tarča novinarjev, zgodovinarjev in številnih drugih radovednežev, vendar o svoji preteklosti ni hotela govoriti. Odmaknjeno je živela v enosobnem stanovanju v nekem münchenskem predmestju vse do lani, ko sta dva Avstrijca, novinar Andre Heller in snemalec Othmar Schneider, končno dobila privolitvev, da lahko zabeleži njene spomine. Iz skupaj šestih ur materiala je bil zmontiran poldrugo uro dolg film, ki razkriva nove razsežnosti ključnih dogodkov Druge svetovne vojne – precej drugačno videnje Hitlerja in Eve Braun, Bormanna in družine Göring, ki so bili skupaj s Hitlerjem v njegovem bunkerju vse do zadnjega, ko so hkrati naredili samomor. Frau Junge je na sam dan premiere filma na letošnjem berlinskem festivalu umrla v neki münchenski bolnišnici, film pa je doživel izjemen uspeh in je bil povabljen na številne festivale. Šesturno pričevanje je ostalo na voljo zgodovinarjem, ki so tako pridobili nov zgodovinski vir in vpogled v doslej nedostopna videnja omenjenih osebnosti.

Letošnji festival, ki je že petič potekal v Gradcu, je predstavil celotno lansko avstrijsko filmsko produkcijo, ki obsega skoraj 200 naslovov, od tega kar 17 dolgometražnih igranih filmov, kar je predvsem rezultat aktivnejše vloge države pri financiranju in plasiranju filma v minulih desetih letih. Po zaslugi uspeha avstrijskih avtorjev na vodilnih festivalih, Michaela Hanekeja v Cannesu, Ulricha Seidla v Benetkah in Nikolausa Geyrhalterja v Amsterdamu, ter nominacije filma *Kopirnica* za letošnjega oskarja za tuji film je postala domača kinematografija zanimiva tudi za lokalno publiko, tako da so

Diagonale tokrat privabile rekordnih 25.000 gledalcev. V času, ko so poglavitni kinematografi prikazovali ameriške filme pred napol praznimi dvoranami, je bil program avstrijskega kratkega filma razprodan, kar se za začetek 21. stoletja sliši skorajda neverjetno.

Kot tudi v minulih letih so najboljši vtis naredili dokumentarni filmi. Ob portretu Hitlerjeve medvojne tajnice so dokaj profesionalno zabeleženi tudi spomini dveh pomembnih posameznikov v zgodovini ameriškega filma, avstrijskih emigrantov Armosa Vogla, dolgoletnega direktorja newyorškega filmskega festivala, in Donalda Ritchieja, avtorja več filmskih knjig. Presunljivo nežen je film znanega igralca Maximiliana Schella o njegovi še bolj znani sestri Mariji, ki po infarktu odmaknjeno živi v neki vasici na Koroškem. Zelo impresiven je tudi film *Lebdeži nad Atlantikom* Michaela Daerona o pripetljajih skupine okoli 3000 Židov, ki jim je konec leta 1940 v skorajda neverjetnih okoliščinah na napol trhli ladji z Dunaja uspelo prispeti do otoka Mauricius. Na splošno pozitiven vtis kvari le proglasitev letošnjih zmagovalcev. Petčlanska žirija je za zmagovalca proglasila avstrijsko-francosko-nemško koprodukcijo *Jedermanov prijem* Fritza Lehnerja, kar je izzvalo hude proteste prisotnih in ostro diskusijo s člani žirije. Tudi druga nagrada, ki jo je prejel po splošnem prepričanju "slalomski" film *Nogo*, je izzvala posmeš in obilo žvižganja, pa tudi govornice o "skrivnih dogovorih", česar na tem festivalu prej ni bilo. Doslej uspešna uprava festivala je po petih letih prvič pred resnim izzivom. Upajmo, da ji bo uspelo vztrajati na pravi poti. •

prevedel Saš Jovanovski

cinéma du réel, festival dokumentarnega filma

marginalije ob pogovoru s suzette glénadel, direktorico festivala



Podobe starih časov

“Saj to je vendar moja zgodba,” je Naoufel sklenil svoje vtise o britanskem dokumentarcu Potovanje, medtem ko sva se peljala proti letališču Charles de Gaulle. Bil je zgodnji večer po čarobnem pariškem popoldnevu in v kinodvoranah Pompidoujevega kulturnega centra se je projekcijo nagrajenih dokumentarcev končeval letošnji festival etnografskega in sociološkega filma *Cinéma du réel*, ki ga vsako leto prireja ta ugledna ustanova. Že naslednjega dne so se dokumentaristi preselili v prestižni Muzej človeka, kjer že več kot dvajset let in pod budnim očesom Jeana Roucha, generalnega sekretarja komiteja za etnografski film, prirejajo celotedenski Pregled etnografskega filma. Zgodnja pomlad privabi v Pariz usakršne zanesenjake, tudi filmarje dokumentariste z vseh vetrov!

Kaj je v Potovanju Naoufela tako pretreslo, da se je poistovetil z zgodbo zdravnika Jasha Pala Suriija? Doktor Suri se je pred štiridesetimi leti napotil na izpopolnjevanje v Anglijo in se ni nikoli vrnil v Indijo. Nikoli več ni videl staršev. Naoufel je v Pariz prišel iz Maroka in gre vsako leto obiskat starše. Ko enkrat ni šel, se mu je zdelo, da se leto sploh ni končalo. “Ampak

kaj bi bilo z menoj, če bi me doletela usoda doktorja Suriija. Saj to je vendar moja zgodba!”

Cinéma du réel je nastal pred štiriindvajsetimi leti, ko je Javna knjižnica v Pompidoujevem centru tako rekoč ob nastanku osnovala svoj avdiovizualni oddelek, da bi obiskovalcem knjižnice lahko ponudila tudi video gradivo. Prvotni namen festivala, ki je nastal v sodelovanju z avdiovizualnim znanstveno-raziskovalnim centrom in nacionalnim komitejem etnografskega filma, je bil širiti in bogatiti ta fond. To poslanstvo festival še vedno izpolnjuje, vendar je mnogo več kot to: zaradi doslednega vztrajanja na načelu navezanosti vsakega izbranega dokumentarca na stvarnost spodbuja avtentičnost in kreativnost v dokumentaristiki. Ker so televizijske hiše skoraj edini producenti in porabniki dokumentarcev, so njihovi avtorji vsebinsko in estetsko izpostavljeni zahtevam televizijskih mrež, te pa se v konkurenčnem boju podrejajo bolj ali manj umišljenim zahtevam gledalcev, tako imenovanega TV občinstva. Zaradi tega zapletenega medsebojnega odnosa, ki vpliva na usvarjalni proces, se zdijo vprašanja o odnosu določenega dokumentarnega izdelka do stvarnosti ključna. Kajti, kot je zaslutil Gilles Deleuze, danes v kinematografiji ni pomembna ločnica med dokumentarnim filmom in filmom fikcije, temveč gre za to, kakšen je odnos dokumentarca ali igranega filma do stvarnosti oziroma do predmeta snemanja. In prav dokaj natančno opredeljen odnos do stvarnosti je temeljni kriterij pri oblikovanju festivalskega programa. Na kratko povedano se dela, predvajana na tem festivalu, ne postavljajo v razsodniški odnos do stvarnosti, temveč iz nje izhajajo. Kar navezadnje pove že ime festivala, *Cinéma du réel*, film stvarnega, dejanskega, realnega. Suzette Glénadel je s festivalom vse od začetkov, štirinajst let pa je njegova direktorica in glavna selektorica programa.

Vaš festival obstaja že skoraj četrto stoletje in ves čas vztraja pri socioloških, antropoloških temah. Ves ta čas spremljate njegov razvoj. Kaj se je v tem času spremenilo?

Res se je marsikaj spremenilo v načinu, kako se delajo filmi, kako se producirajo, pa tudi v vsebinah ... To drži. Ampak moj odgovor bi bil zagotovo drugačen, če

bi me to vprašali pred festivalom. Ravno kar smo se pogovarjali o tem in zaskrbelo me je. Opozorili so me, da se je ob pogledu na celoten izbor filmov pokazalo, da je zelo malo takšnih, ki jih zanima prihodnost. Vsaj večine ne. Selekcija je seveda vedno nekaj, kar ne more biti objektivno. Selekcija je vedno subjektivna. Vendar si upam trditi, da je naša selekcija vedno spoštovala, upoštevala in zastopala celovitost vsega, kar nam je bilo ponujeno. Celovitost obravnavanih tem. Zaskrbelo me je, ker sem videla, da dokumentariste zanima predvsem preteklost in da beležijo celotno zgodovino stoletja. Žirija je po tistem, kar je videla, opazila, da gre za mrtvo družbo, za preteklost, in da ni nikjer prihodnosti. In res je v enem samem filmu nekaj upanja. To je kitajski film. V njem je življenje, v njem so otroci, v njem je upanje na boljše življenje. Dogaja se nam, da banaliziramo preteklost, in to je po mojem mnenju zelo pomenljivo znamenje naše zahodne civilizacije.

Žirija, sestavljena iz cineastov iz Palestine, Mavretanije, Češke in Francije, je glavno nagrado podelila kitajskemu filmu Vlak upanja (Xiwang zhi lu) avtorice Ying Ning, ki je v zadnjem desetletju zrežirala tudi nekaj igranih filmov. To je zgodba o kmetih, ki se vsako leto pozno poleti napotijo tri tisoč kilometrov daleč na zahod Kitajske nabirat bombaž. Njihova pot z vlakom traja nekaj dni in je peklenska ves čas, od trenutka, ko jih izza žične ograje spustijo na postajo. Na vlakcu je nekajkrat premalo prostora za vse, ki jim obljubljeni delo na bombažnih poljih vliva upanje na boljše življenje. Kljub temu da film skupaj s potniki ostaja celo uro ujet na vlakcu, si gledalec ne more čisto dobro predstavljati, kako ljudje v tej gneči sploh lahko preživijo štiri dni. Žirijo pa je najbrž očaralo prav nasprotje med trpljenjem teh kmečkih delavcev na vlakcu in svetlobo njihovega upanja. Vsebinska je pri dokumentarcu ponavadi najmočnejši adut: kadar se človeka resnično dotakne, odpadejo vsa razglabljanja o obliki.

Kaj pa spremembe v načinu dokumentarne pripovedi?

V Evropi producirajo in financirajo dokumentarce skoraj izključno televizijske mreže. Nič novega ne bom povedala, če rečem, da je dokumentarec s prehodom pod okrilje televizije moral prevzeti model, ki ga vsiljuje televizija. Večina filmov ustreza formatu, trajanju, montažnemu ritmu, ki jih zahteva televizija. Po drugi strani pa so filmi, ki uhajajo iz televizijskih shem, pogosto predolgi. Razlog je v tem, da si producent in avtor želita, da bi bil film predvajan tudi v kinodvorani. Kinodvorana pa nekako zahteva dolžino devetdesetih minut, ne pa na primer eno uro ali sedemdeset minut. Ne vem, zakaj je tako, ampak prav ta dolžina okoli ene ure ali malo čez je zelo ustrezna za dokumentarec. Vendar ne, kinodvorana zahteva devetdeset minut! Ta minutaža je pa resnično zelo dolga in tako se dogaja, da se film vleče, ritem je umetno upočasnen, ampak režiser pač naredi tako, da bi film lahko prišel v kinodvorane. Res je namreč, da je v zadnjih štirih, petih letih več zanimanja za ogled dokumentarcev v kinodvoranah. Vse več je distributerjev, ki iščejo dokumentarce. Več se govori nasploh o dokumentarcu, da je dokumentarec mnogo bolj zanimiv kot fikcija, da dokumentarec obravnava stvarnost, fikcija pa se je od nje oddaljila – in kar naenkrat, vsaj meni se tako zdi, so distributerji zaslutili novo potencialno tržišče. Sama ne vem, ali tako tržišče tudi v resnici obstaja.

Vsekakor pa je kar naenkrat precej distributerjev, ki se zanimajo za dokumentarec. A se bojim, da distributerji v resnici ne poznajo dokumentarcev in da izbirajo predvsem glede na določeno vsebino v upanju, da bo pritegnila občinstvo. To pa niso nujno tudi najboljše dela.

Občinstvo stoji v dolgi, po napeti ploščadi vijoči se kači daleč gor in še po Rue de St. Martin, ki je že dolgo, odkar so pariški trebuh napolnili z Beaubourgovo duševno hrano, naduse spodobna ulica. Najprej pomislim, da je vrsta čakajočih dolga zaradi varnostnikov, ki dosledno pregledujejo damske torbice in vse, kar je po njihovem mnenju sumljivo. A ko ustopim, so vrste tudi notri. Spet pomislim, da je to najbrž zaradi nadrealistov, ki se dajejo na ogled v šestem nadstropju, ko opazim, da so dolge vrste pred blagajnami, na katerih piše Cinéma du réel. Res so projekcije, ki se začenejo okoli poldneva in trajajo z nekaj odmori skoraj do polnoči, v vseh treh dvoranah zelo dobro obiskane. Daleč najmanj so obiskane projekcije filmov iz češke in slovaške retrospektive. Žal. Festival ima štiri sekcije. Najbolj prestižna je mednarodna selekcija in v njej okoli trideset filmov z vsega sveta. Tudi druga sekcija je tekmovalna, namenjena je francoskim dokumentarcem, a tudi ti svojo tematiko črpajo iz vsega sveta. Zelo pomembne so specialne projekcije, v katerih predvajajo dela, ki zaslužijo posebno pozornost, a uhajajo iz tekmovalnih kriterijev. In potem so tu še retrospektive, ki francosko občinstvo seznanjajo z manj znanimi kinematografijami. Letos so v njej češki in slovaški filmi od tridesetih let dvajsetega stoletja do danes.

Lani si je festivalske projekcije ogledalo več kot petnajst tisoč gledalcev. Ali opazate pri publiku kakšne spremembe?

Občinstvo se je navadilo na festival in mu je zvesto. Tako se vsaj zdi. Opažam, da občinstvo že zna ločiti med reportažo, ki jo lahko gleda na televiziji, in med dokumentarno kinematografijo. Na festivalu srečujem ljudi, ki jih videvam vsa leta in mi pravijo, takole mimogrede, ker žal nimam časa, da bi se pogovarjala: "Videl sem dober film, hvala, drugje ga ne morem videti."

Ali je francosko občinstvo zmožno razumeti filme iz drugih sredin, na primer češke in slovaške dokumentarce, ki jih predvajate letos?

To je pa resničen problem. Zelo sem razočarana, ker imamo na projekcijah češke in slovaške retrospektive tako malo občinstva. Pri teh retrospektivah je zelo različno, enkrat so bolj, drugič manj obiskane. Iran je bil zelo obiskan, Afrika zelo, baltske države malo manj, lani pa je centralna Azija presešla vsa naša pričakovanja. Bilo mi je hudo, ker dvorane niso mogle sprejeti vseh gledalcev, ki so si želeli ogledati to retrospektivo. In to se je dogajalo pri vseh predstavah. Pri čeških in slovaških predstavah pa je občinstva malo. Ko smo se zadnjič o tem pogovarjali na francoskem radiu, so mi rekli, da te dežele danes nikogar ne zanimajo! Gre za pomanjkanje zanimanja pa še za nekaj drugega: imamo čudovito in očarljivo retrospektivo starih čeških in slovaških filmov, medtem ko je novejša produkcija, se pravi produkcija zadnjih desetih let, večinoma manj gledljiva za občinstvo v drugih deželah. Iz teh držav prihaja k nam v selekcijo izključno televizijska produkcija. V tem trenutku so taki filmi v teh sredinah potrebni, saj gre za stvari, o katerih se doslej ni smelo govoriti. So

pa težki za tujo publiko, ki jih s težavo razume, ker ne pozna konteksta in ne zmore dekodirati pomenov.

Najbrž bi se nekaj podobnega dogajalo tudi s slovensko retrospektivo.

Verjetno res. Ampak po drugi strani se sprašujem, kako da je centralna Azija vzbudila takšno zanimanje.

Ker je to bolj eksotično?

Bolj eksotično, da. Mislim, da Francozi težijo k bolj oddaljenim stvarim.

Na vprašanje razumevanja sem pomislila, ko sem gledala češki film Naše vsakdanje življenje, kjer je, ko je bila beseda o nedosegljivosti nekaterih materialnih stvari, uporabljen termin tuzeks, v prevodu pa je bilo to označeno s hotelom Ritz. Tuzeks, to so bili boni za nomenklaturu, za tujce, tudi hotel Ritz pomeni nekaj za izbrance. In vendar se ob enem ali drugem izrazu sproža povsem drugačna veriga asociacij.

A tako? Seveda bi bilo bolje, če bi prevajalec ta pojem prevedel opisno. Ker ljudje vedo, da so obstajale trgovine za nomenklaturu, bi vsaj malo bolje razumeli.

Razmišljala sem o tem, ali smo ljudje brez neke avtentične izkušnje sploh sposobni razumeti drug drugega.

Ne samo da nismo sposobni. Še huje je, da si ljudje nekako želijo, da bi bila preteklost tabula rasa. Nekaterih stvari preprosto ne želijo slišati. To me čudi. Na primer vse, kar smo si govorili v šestdesetih letih. Zadnjič sem gledala o tem neki film in sem se nenadoma spomnila, o čem vsem smo se takrat pogovarjali v filmskih klubih med debatami, ki so trajale ure in ure. Ampak takrat smo imeli razlog za te pogovore, želeli smo razumeti, kaj se dogaja drugje – in za to so bile potrebne ure in ure debat. Bilo je upanje. Danes je drugače. In vse to se čuti tudi iz dokumentarcev.

John Huston je v nekem intervjuju dejal, da zgodba vodi dokumentarce.

Morda ga vodi, nikakor pa ni najpomembnejša. Kdor pravi, da zgodba naredi film, govori isto, kar govori televizija. Ko sem sodelovala v neki žiriji na Kitajskem, sem prav tako opazila, da vsi govorijo samo o vsebini. Jaz pa mislim nekaj drugega. Seveda je čudovito, če se vsebina in oblika dopolnjujeta in sta enako močni, toda zame je vendarle najpomembnejši način, kako je film narejen. Zorni kot, pogled na temo. In pri selekciji (izbiramo pa vsako leto iz večjega števila filmov, vseh skupaj jih pogledamo skoraj tisoč) se zelo trudimo, da upoštevamo avtorjev odnos do zgodbe, njegovo očišče in filmsko pisavo. Če v filmu ni čutiti režiserjeve osebnosti, je to pač samo reportaža. Sama stvarnost ne zadošča. Če ni osebnega pristopa, če ni pravih vprašanj, ostane samo slika, ponujena, da jo gledalec konzumira.

Večnim vprašanjem v zvezi z definicijo dokumentarca se tudi ta festival ne more izogniti. Vznikajo vsepovsod, na pogovorih po projekcijah, na novinarskih konferencah, na javnih okroglih mizah. Bolj ko je predmet razprave izmuzljiv, večja je zagnanost razpravljalcev, da bi neulovljivo čim bolj elegantno ujeli. Galsko mojstrstvo z besedami preskoči vsako oviro. Nekdo pravi, da naključje izbere film, režiser pa mu samo sledi. Nekdo drugi govori o emociji kot dejanskem izvoru navdiha. Vsi se strinjajo, da se na kraju snemanja ponavadi vsili neka druga, nepričakovana realnost, ki prevzame pobudo. Padajo besede, kot so odgovornost, alkimija, deontologija ... In – ali ni morda nekaj perverznega v dejstvu, da dokumentaristi iščejo zgodbe med

ponižanimi in razžaljenimi? In da je izvor vsega v želji narediti film. Potem pa Vincent Dieube, v Franciji zelo znan in spoštovan dokumentarist (Svetloba teme, Dobra novica) izstrelil: "Edino jaz sam jamčim za to, kar je zame stvarno." Ego, končno!

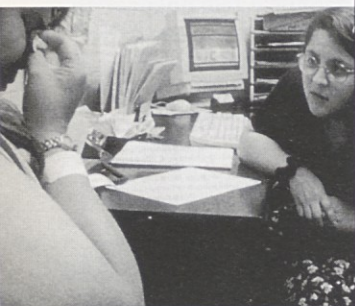
Malo kasneje po projekciji slovaškega filma Podobe starih časov (Obrazy starého sveta, 1972) na odru stoji Dušan Hanak, režiser. Aplavza ni in ni konec. To je bila druga projekcija tega filma, med občinstvom se je že razvedelo, da gre za izjemno delo. Hanak je film posnel v sedemdesetih letih in dolgo ni bil javno predvajan. Gre za zgodbe starcev, ki živijo nekje na slovaškem podeželju na skrajnem robu družbe. Sredi filma avtor sprašuje svoje protagoniste, kaj ima v življenju največjo ceno. Nekdo ne ve, nekdo ni hodil v šolo, ena je že pozabila, druga se čudi, zakaj sprašujejo njo. Neki starec pa pravi: "Človek vendar." Toda človek se plazi po vseh štirih, noge ga že dvajset let ne držijo in na rokah ima nekakšne cokle, da se ne rani. In ta človek zleze po majavih stopnicah v svoje malo stanovanje nakrmit ribice v akvariju. Potem pa nam, takole mimogrede, pove, da je njegovo življenje lepo. Hanakov film velja za kulturni dokumentarce. Ko je bil režiser z njim pred nedavnim v New Yorku, je po projekciji neka njegova sonarodnjakinja protestirala, češ, pri nas ljudje ne živijo tako. Doživel je podobne reakcije kot pred tridesetimi leti, ko je neka druga oblast prepovedala, da bi ta film javno predvajali. Nekako znano zmeden je videti Hanak, ko to pripoveduje. Pravi, da je za umetnike danes na Slovaškem težko. Pred tridesetimi leti so natanko vedeli, kdo je nasprotnik. Danes je nasprotnik izmuzljiv. In kaj je želel povedati s svojim dokumentarcem? "Oh, samo to, da so moji protagonisti ljudje. Hotel sem nanje pogledati od znotraj, ne od zunaj."

Nekaj dni kasneje sem s prijateljico na kosilu pri Marielle Delorme. Marielle zdaj ne dela več pri festivalu, bila pa je zraven ob nastanku pred petindvajsetimi leti. Takrat je tudi prišla v Ljubljano – gledat filme na televizijo in v etnografski oddelek SAZU. Spet govorimo o famoznem vprašanju stvarnosti v filmu in avtorjevega odnosa do teme. Marielle čisto preprosto pravi: "Dokumentarce je dober, kadar avtor so-čuti s svojo temo." Seveda ne uporabi te besede. Uporabi besedo "tendresse", kar pomeni nežnost, ganjenost, naklonjenost, ljubezen. Vse to. Sicer pa si Marielle le tu in tam ogleda kak dokumentarce, drugače pa se ukvarja s čisto drugimi stvarmi. Dela v neki civilno-družbeni organizaciji, ki pomaga ljudem brez dokumentov, brez identitete. "Spet stvarnost," pravi. "Le réel."

Gospa Glénadel, eden izmed udarnih avtorjev našega festivala je Frederick Wiseman, saj pogosto prihaja s svojimi novimi deli in je v Parizu zelo znan in priljubljen. Letos je tukaj s celovečernim dokumentarcem *Nasilje v družini* (Domestic Violence). Čeprav je predstavnik tako imenovanega direktnega dokumentarca, se pravi neposrednega vstopa v življenje, pa hkrati negira obstoj stvarnega v dokumentarcu, češ da so njegovi dokumentarci strukturirani kot gledališka predstava.

Ne soglašam vedno z vsem, kar pravi Wiseman. On ima svojo formulo in jo podaja kot resnico, ki pa ni vsezveličavna. In hvala bogu! Zanj velja: snemati in snemati, kolikor se le da. Vsi si tega ne morejo privoščiti. Za svoj zadnji film, ki ga predvajamo tudi na festivalu, je posnel sto ur filma, od tega pa je nazadnje uporabil približno 3 odstotke! Pravi, da se film naredi v montaži. S tem se absolutno ne strinjam. Zadnji film je montiral osem mesecev! To je pač njegova metoda. In

Domestic Violence



sploh se ne strinjam, da bi bila ta metoda uporabna ali celo nujna za prihodnje dokumentariste. To je pač njegov način. V zvezi z Wisemanom, ki ga seveda zelo občudujem, moram tudi reči, da ne bi bilo nič hudega, če bi kdo drug montiral njegove filme. Teh stvari običajno nihče ne reče, jaz pa rečem!

Opazila sem, in v zadnjem času celo pogosteje, da se režiserji sami nekako vpletajo v dogajanje v dokumentarcu, da so včasih celo oni sami predmet obravnave. Spomnim se ruskega filma izpred treh let ali pa letošnjega filma o jetnikih, ki jim je režiserka dala kamero, da so sami snemali, ali pa portugalskega filma o režiserki, ki izbira igralce za svoj film ...

Mislite na intervencijo režiserja ... Res so se po letu devetdeset vse pogosteje pojavljali taki filmi. Morali smo celo malo omejiti njihovo vključevanje v ta festival. To so filmi, v katerih se režiser osebno sooča z zgodbo. Zdi se mi, da je vendar treba spodbujati pogled na svet okrog sebe, ne pa da gledaš samega sebe. V filmu, kjer da režiserka kamero v roke jetnikom, gre pa za intervencijo, me ni to prav nič odbijalo, saj je šlo samo za sredstvo, za način, kako bi se režiserka približala tem jetnikom.

V bistvu dramaturški trik. Je pa očitno, da dokumentarce dela več žensk, kot jih je sicer med avtorji filmov.

Vedno več je režiserk. Do leta osemdeset jih je bilo zelo malo, v Franciji pravzaprav samo Agnès Varda. Potem pa vsako leto več žensk.

Ali mislite, da je to povezano samo s položajem žensk v družbi, ali pa gre mogoče celo za to, da imajo ženske za to delo nekakšno senzibiliteto?

Zagotovo gre za oboje. Ženskam so dali pravico do tega dela. Do šestdesetih let ženske nekako niso bile pripuščene v te kroge. Ob tem sem pa tudi prepričana, da imajo ženske posebno občutljivost za dokumentarce. Predvsem pa za način, kako se približati stvarnosti.

In sposobnost, da poslušajo.

Ja. (smeh)

Enega najbolj krutih filmov tega festivala je naredila ženska. Coco Schrijber, rojena leta 1961, je posnela film First Kill. Njegov protagonist je Michael Herr, nekdanji vojni dopisnik iz Vietnama, ki nas vleče v globine človeške duše, soočene s fenomenom ubijanja. Ko vprašajo avtorja najbolj grozovite slike iz vietnamske vojne, na kateri je upodobljen trenutek, stotinka, tisočinka sekunde med življenjem in smrtjo, kaj je takrat občutil, odgovori: "Nič. Jaz sem bil tam samo zato, da fotografiram. To ni imelo absolutno nič opraviti z menoj. Saj nisem vedel, da bo res sprožil pištolo." Toda film gre mnogo globlje od preprostih vprašanj, ki se jim je še mogoče izogniti z labkoto. Navsezadnje te postavi pred neraziskane temine tvoje lastne duše. In se zgrožena vpraša: ali bi bila tudi jaz sposobna sprožiti? "Ljudje bi bili zgroženi, če bi vedeli, česa vsega so sposobni," pravi v filmu Herr. Identifikacija. Istovetenje. O tem mi je govoril Naoufel: "Saj to je vendar moja zgodba!" Bog, ali bi to lahko bila tudi moja zgodba?

Gospa Glénadel, v vseh teh letih ste srečali mnogo režiserjev z vseh koncev sveta. Bi lahko definirali, kakšne vrste ljudje delajo dokumentarce?

Bila sem v Avstraliji, Novi Zelandiji, latinski Ameriki. Ampak če govorimo o rasi režiserjev dokumentaristov – ta je res povsod enaka. To so vsekakor ljudje, odprti do

sočloveka, do sveta. Poklic dokumentarista ne prinaša ne denarja ne slave, zato so to povsod, kamor prideš, čudoviti ljudje. In to je fantastično.

Napisali ste zelo lepo besedilo za katalog.

Dokumentariste primerjate z antiglobalisti, ki se borijo proti taki svetovni ureditvi, ki pušča za sabo ljudi brez zavetja, brez dokumentov, brez zemlje in brez dela. Proti ureditvi, ki skuša vse vrednote našega bivanja spremeniti v tržno blago. Režiserka Helga Reidemeister (lani je na tem festivalu dobila glavno nagrado za dokumentarce o ženskem zaporu Gotteszell na Bavarskem, op.p.) mi je dejala, da bi si v Nemčiji komaj kdo upal napisati kaj tako pogumnega.

Sem optimistka. Kolikor več si upamo povedati, kolikor več si upamo napisati, toliko več upanja nam ostaja, da bomo lahko kaj spremenili.

Vsako leto preberem vaš uvodnik v katalogu in zmeraj v njem izražate zelo osebni odnos do problemov.

Drugače ne znam.

Odkod pa izhaja ljubezen do dokumentarca?

Tega ne vem. Rada imam življenje. Zelo sem radovedna. Zanima me, kako ljudje živijo. Zanimajo me drugi kraji, druge kulture. In vse to je v dokumentarnem filmu.

Gospa Glénadel, hvala, da ste si vzeli čas za ta pogovor. Hvala vam.

Medtem ko v kleti in v prvem nadstropju Pompidoujevega centra predvajajo filme, je v šestem nadstropju velika razstava. Magrittova v branje zatopljen ženska vabi na Revolucijo nadrealistov. Že pred vhodom v prvo izmed dvajsetih razstavnih dvoran vrtijo Buñuelovo Zlato dobo. Notri ti med Magritti, Ernsti, Massoni, Daliji, Picassi, Miroji in drugimi znanimi in neznanimi mojstri ostrina britve iz Andaluzijskega psa nešteto krat prereže oko. Čas je neusmiljen in edini način, da se v tej stiski prebiješ skozi množico gradiva, je selekcija. Izbor po občutku. To gledaš, tega ne. Poglobim se v navedek iz Slovarja nadrealizma. Berem počasi: "Vse nas napeljuje na misel, da obstaja neko določeno stanje duha, v katerem življenja in smrti, stvarnega in umišljenega, preteklosti in prihodnosti, izgovorljivega in neizgovorljivega, kar je zgoraj in kar je spodaj ne zaznavamo več kot nekaj nasprotujočega si. In zaman bi bilo v zvezi s tem poizkušati kaj več kot upati, da bomo opredelili to stanje."

Nenadoma se zdi vse čisto preprosto. Realno in nadrealno, stvarno in nadstvarno, vse je del istega sveta. Iz višav se spustim v klet, kjer se vrti zgodba Etiopke Duke. Na začetku filma je še drobna črna deklca.

Potem pa, v tempu Jesihove uganke (prosto po pesniku: Kaj je treba narediti, da iz deklce postane babica? Nič, malo počakaš), Duka, mati, pomaga mlajši ženi svojega moža pri porodu. In spozna, da bosta odslej prijateljici. Ali bi želela na koncu filma še kaj povedati gledalcem? Ja, rada bi jim povedala, da je privolila v to snemanje zato, da bi svet videl, kako njeni ljudje živijo. Da bi jih kdo razumel. •

Duka's Dilemma



hur jin-ho

in novi korejski film



One Fine Spring Day

O korejskem filmu *Ekran* začuda še ni pisal obširneje, čeprav gre za eno najnaprednejših in izvirnejših kinematografij od druge polovice devetdesetih naprej. Večinoma smo o filmih iz razdvojenega polotoka pisali v festivalskih poročilih, sledila je manjša retrospektiva na Ljubljanskem filmskem festivalu leta 2000, s katero pa je slovensko občinstvo spoznalo le delček izjemno bogatega in raznolikega "programa", s katerim Korejci zadnja leta vztrajno osvajajo svet in vse pomembnejše festivalske nagrade. Ko pišem o korejskem filmu mislim seveda na južnokorejski film; severni del polotoka se namreč še vedno utaplja v socialistični propagandi in absurdnem revolucionarnem agitpropu, ki ga je bilo moč v drobtincah – povsem dovolj – spoznati na festivalu daljnovzhodnih kinematografij v Udinah.

simon popek

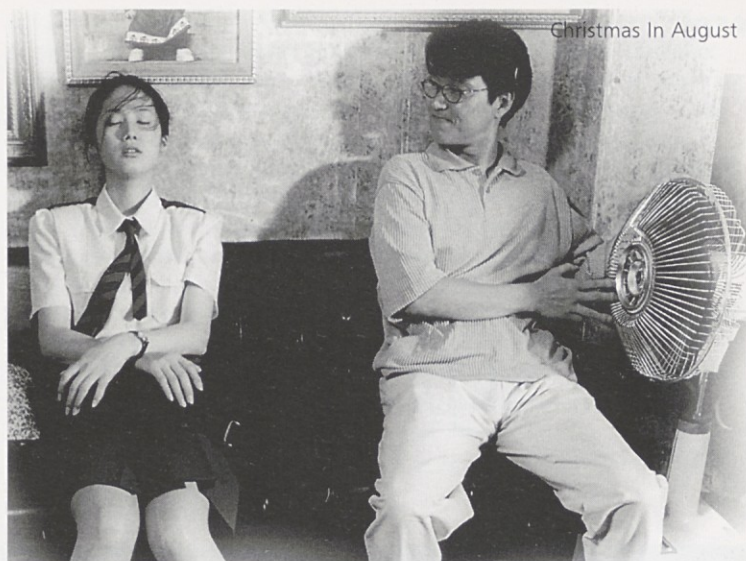
Za promocijo korejskega filma je doslej brez dvoma največ prispeval festival v tamkajšnjem Pusanu, ki v svojih sedmih dosedanjih izdajah ni postal le prvi korejski festival, temveč kar najpomembnejši center za predstavitev letne produkcije azijskih kinematografij; s tem je prehitel festivala v Hongkongu in Tokiu, doslej vodilna festivalska centra orientalske Azije.

Korejsko filmsko produkcijo lahko v grobem razdelimo v tri kategorije, vsaj kar se tiče zastopanosti v festivalski cirkulaciji: na eni strani izdatno producirajo visokobudžetne in visokooktanske akcionerje, ki po produkcijskih standardih prav nič ne zaostajajo za denimo holivudsko produkcijo (pred dvema letoma smo film *Shiri* dočakali celo v redni distribuciji), na drugi strani finančno precej bolj okleščeno produkcijo, s katero pa so si Korejci v bistvu ustvarili sloves: z nenavadnimi, "mejnimi" filmi, ki eksplicitno raziskujejo meje spolne svobode in izraznosti, so že ničlikokrat šokirali mainstream javnost. Reprezentativna sta predvsem režiserja Kim Ki-duk (*Otok/The Isle*, 2000) in Jang Sun-woo (*Laži/Lies*, 1999), v tem pogledu najradikalnejša glasnika "korejske spolne svobode". Tretji zorni kot novega korejskega filma pa se šele vzpostavlja; počasi, a vztrajno se prebijajo režiserji s povsem samosvojo poetiko tišine. V ničemer ne odražajo obsesij ali produkcijskih načinov prvih dveh, raje ustvarjajo samosvoj svet neekscenega vsakdana. Navidezne sorodnike bi jim lahko iskali v drugih daljnovzhodnih kinematografijah, tako japonski (npr. Naomi Kawase, Hirokazu Kore-eda) kot tajvanski (Tsai Ming-liang), vendar korejske avtorje od njih loči predvsem globoko spoštovanje do tradicije in nenehno preizpraševanje razmerja med življenjem in smrtjo. Avtorja, ki sta doslej najizraziteje nastopala v tej kategoriji, sta Lee Chang-dong, leta 1997 je zrežiral film *Green Fish*, ter Hur Jin-ho. Slednji je letos predstavil svoj drugi film *One Fine Spring Day* (Bomnaleun ganda), s katerim "uradno" izpolnjuje pogoje za uvrstitev v Ekranove perspektive; ta neformalno velevajo, da mora režiser svoj prvenec, s katerim je opozoril nase, potrditi z enako navdušujočim drugim filmom. In Hur Jin-hoju je to nedvomno uspelo. Svet ga je spoznal leta 1998, ko je v Cannesu predstavil svoj celovečerni prvenec *Christmas in August* (Palwol ui Christmas; pred časom je bil predvajan na slovenski televiziji), navdahnjeno minimalno o ljubezni in smrti, s katero je navdušil predvsem rahločutnejše gledalce. Ker se mednje sam še zdaleč ne prištevam, mu po svoje že s tem izrekam svojevrstno priznanje, ki ga režiser niti ne potrebuje, saj se je v hipu uveljavil kot unikatna avtorska osebnost. Nekateri ga že primerjajo z impresionističnimi stvaritvami Renoirja ali Ozuja, sam bi le dodal, da mu ne pritiče nobena omenjenih referenc, še posebej ko govorimo prvcu *Christmas in August*.

Preletimo režiserjevo biografijo: Hur Jin-ho je bil rojen leta 1963 v Chunjuju v Južni Koreji. Po diplomu iz filozofije na univerzi v Yonseiju je v začetku devetdesetih diplomiral še na Korejski akademiji filmskih umetnosti. Zaključni film *For Kochul* (Go-cheol eul wihayeo, 1993) je doživel tudi festivalsko cirkulacijo, nakar je Hur režiserju Park Kwan-suju asistiral pri dveh filmih (*To the Starry Island*, 1993; *A Single Spark*, 1995), da bi tri leta kasneje debitiral s samostojnim prvcem.

Ko govorimo o (zaenkrat kratkem) opusu Hur Jin-hoja, je treba oba filma jemati kot enega, tako blizu sta si v formalnem, emocionalnem in simbolnem pogledu. Prva režiserjeva konstanta je gotovo družina, centralna točka njegovega opusa, iz katere izhajajo karakteristični motivi ne le Hurjevih filmov, temveč kar dobršnega dela korejskega filma, nanašajo pa se predvsem na sinove obveznosti in spoštovanje do očeta, ter na popolno predanost družini. Druga, nič manj pomembna tema njegovih filmov, je nemogoča ljubezen, ki se ji v primeru prvenca *Christmas in August* pridruži še smrt. Če ostaja res unikatna kvaliteta Hurjevih filmov, potem sta to nevsiljivost, hkrati pa globoko spoštovanje do protagonistov, ko govori o smrti. Takšen je *Christmas in August*, film o sprejemanju smrti in hkrati o nemogoči ljubezni med moškim in žensko.

Zgodba gre takole: Jung-won je nedavno ločeni tridesetletnik, delovne dni preživlja v očetovem fotografskem studiu. Jung-won ve, da bo kmalu umrl, vendar ostaja predan delu, še več, o svoji bolezni molči, celo pred najbližjimi. V studio vsak dan prihaja mladenka Da-rim, ki prinaša kot cestna redarka razvijat filme s posnetki napačno parkiranih avtomobilov. Rada bi pritegnila Jung-wonovo pozornost,



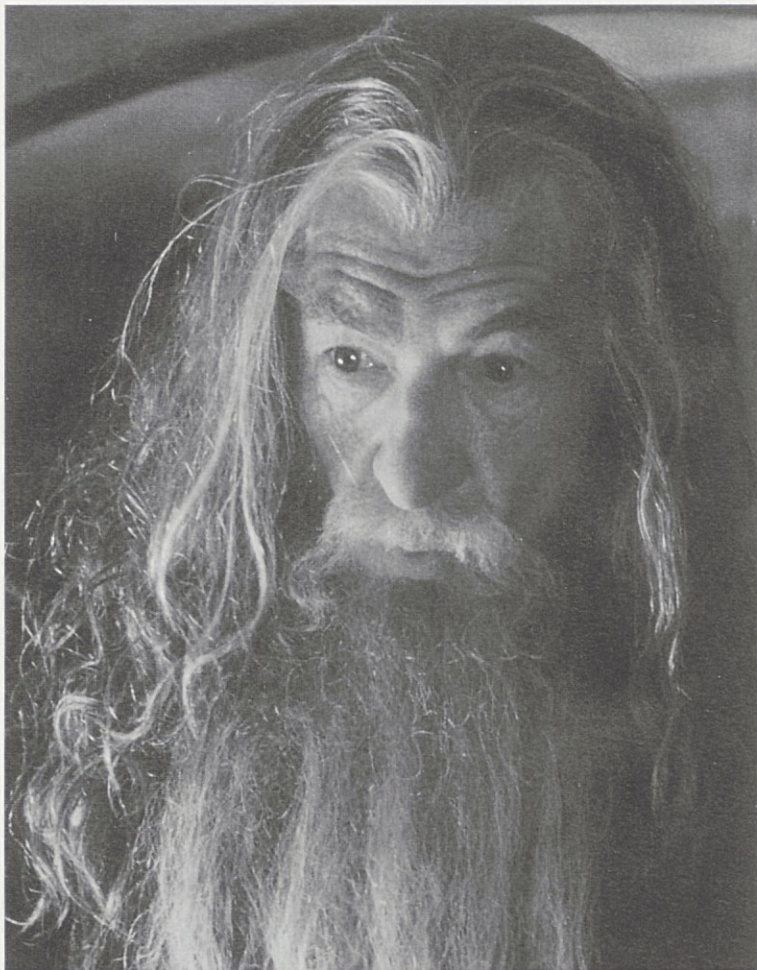
vendar se zdi, da v pričakovanju smrti ni dovzeten na zunanje impulze...

Po besedah režiserja je centralna ideja filma *Christmas in August* življenje s smrtjo, ter še posebej sprejemanje smrti kot logične etape že za časa življenja. Treba je dodati vsaj še ljubezen kot drugo gonilno temo, ter razvoj čustev med moškim in žensko, ki pač zahteva svoj čas, in pred nami se izriše prepričljiva melodrama, ljubezenska zgodba brez objemanja, držanja za roko ali poljubljanja. Lepa ilustracija nevpadljive, a čudovite "ljubezenske izjave" je fotografija Da-rim, ki v vitrini fotografske delavnice na koncu filma zamenja dolgo prisoten, uokvirjen portret Jung-wonove nekdanje žene. Njuna ljubezen morda nikoli ni bila konzumirana v polnem smislu besede, vendar gledalci vemo, da smo bili priča zelo posebni ljubezenski zgodbi.

Podobno poetično sugestivno je Hurov drugi celovečerec *One Fine Spring Day*, le da tu kot "arhivar" minule ljubezni ne nastopa slika, temveč zvok: Sang-woo je plašen tonski snemalec za lokalno televizijsko postajo. S svojim mikrofonom lovi zvoke naravnih pojavov, ko pa ga poklicna dolžnost združi z radijsko novinarko Eung-su, se brezpogojno zaljubita. Zdaj skupaj hodita naokrog in snemata zvoke za televizijske dokumentarce. Čez leto dni, znova na pomlad, se njuna ljubezen ohladi; ona je spoznala popularnega pevca, Sang-woo pa nadaljuje s snemanjem zvokov. Znova je pred nami nemogoča ljubezenska zgodba in znova predanost tradiciji oziroma družini: Sang-woo se bo po ločitvi po babičinem nasvetu – ki je nekoč, daleč nazaj, prestala podobno razočaranje – spominjal le lepih stvari iz pomladi, ko je bil zaljubljen. Fotografijo v vitrini v tem primeru kot spominski obliž zamenja na magnetni trak posneto prepevanje Eung-su, ki ga Sang-woo občasno posluša na svojih delavnih izletih v naravo.

Opisani prizori morda delujejo sentimentalno, vendar lahko zagotovim, da temelji opus Hur Jin-hoja kljub melodramatičnim nastavkom na negiranju sentimenta; vse leži v sugestijah, v malih, komaj opaznih gestah, ki jih v drugih filmih verjetno niti ne bi opazili. Da so njegovi filmi lahko še kako v stiku z realnostjo, ilustrira pričujoča tragična anekdota: *Christmas in August* je posvečen kamermanu Yoo Young-kilu, ki je umrl neposredno po zaključku snemanja. Lep konec; tisto fotografijo v vitrini, Jung-wonovo spominsko "ljubezensko pismo", v njegovem primeru zamenja enako presunljiv testament, čudovito posnet Hurujev celovečerni prvenec. •

gospodar prstanov kot simulaker



Gospodar prstanov (Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring) je izjemen film, je poučna epska pustolovščina o spopadu med zlom in dobrim, je moralna zgodba o moči prijateljstva in posameznikovega poguma, je herojsko prizadevanje, da bi tlakovali pot za nov vzpon človeštva. Tako so prepričani mnogi, tako kar naprej govorijo občila. In kar pripovedujejo, ima celo nenavadno zrno resnice, o katerem bomo spregovorili tudi sami.

Vse se je začelo v času pred zgodovino, na kraju, ki ga imenujejo Srednji/Vmesni-svet (*Middle-earth*). Tam je tudi gospodar teme in moči, ki zbere sile zla, da bi uničil vse, kar bi mu prišlo na pot. Potrebuje pa prstan, ki je bil že dolgo zgubljen. In če bi ga našel, bi luč civilizacije ugasnila, svet pa bi prekrila tema. Zgodba je zelo preprosta.

Manjkajoči objekt (prstan) je kajpak izgubljeni objekt, ki pa ima leta 2002 povsem drugačno funkcijo kakor leta 1955, ko je Tolkienova trilogija izšla (*The Fellowship of the Ring; The Two Towers; The Return of the King*). Umberto Eco je nekoč zapisal, da je dobra knjiga tista, ki jo je mogoče večkrat brati, ne da bi jo popolnoma izčrpali. Dobro je zato razmisliti, zakaj je bila trilogija zanimiva za bralce leta

1955 in kako jo lahko beremo ter gledamo pol stoletja kasneje. Vprašanje je tudi, kako hitro jo lahko izčrpamo.

Danes obstajajo tudi tri reči, ki so popolnoma brez koristi: seks, smrt, misel. Tako zapiše Baudrillard, ko govori o digitaliziranih sodobnih svetovih.¹ Kako potem sploh še misliti, če pa je postalo tudi govorjenje nesmiselno, nekoristno, neuporabno, kajti digitalizirani ljudje-kloni le še kodirajo in dekodirajo sporočila? Ali je *Gospodarja prstanov* potem mogoče izčrpati? Zakaj so ga sploh naredili?

Zadnjega pol stoletja se je namreč dogajalo nekaj, kar Jean Baudrillard imenuje *popolni zločin*, ki je ustvarjal pogoje za nastanek vzporednega, simuliranega, kibernetičnega digitaliziranega sveta. In v tem procesu se je zgodilo nekaj pomembnega, dramatičnega: izginotje *drugega*.² Ko je *drugi* izginil, se je začel vračati v nenavadni obliki terorista. *Drugi* namreč na noben način ne more izginiti. To je teza, o kateri bomo še govorili. Povejmo še, da je leta 1965 izšla piratska verzija *Gospodarja prstanov*, s čimer se je začel graditi kult. Knjigo so kupovali milijoni ljudi, ki so čutili, da jim ponuja nekaj onkraj njihovih znanih izkušenj. Do leta 1968, tako pravijo, postane *Gospodar prstanov* praktično Biblija t.i. alternativne (druge?) kulture. Tolkien je bil zaradi tega sicer bogat, a tudi močno razočaran: navdušeni bralci "alternativne kulture" so *Gospodarja prstanov* brali, sočasno pa uživali LSD. Podobno izkušnjo sta imela tudi Kubrick in Clarke s sprejemanjem in razumevanjem *Odiseje 2001*. Gre za neuspelo srečanje.

Danes je seveda popolnoma drugače. Živimo namreč v globalnem digitaliziranem svetu, ki ni v krizi in ne pozna neuspešnih srečevanj ter "alternativne kulture" iz obdobja po drugi svetovni vojni; živimo v svetu, ki je ujet v *ultimativno logiko katastrofe*, pravi Baudrillard.³ Ta katastrofa ne pomeni toliko materialnega konca sveta (prenaseljenost, ozonska luknja, segrevanje Zemlje itd.), ampak radikalno možnost, ki jo Baudrillard imenuje "uničenje, strmoglavljenje vseh pravil".⁴ Katastrofa sveta je tako vdor, vpad nečesa, kar ne deluje po pravilih, kar je zunaj vsakega pravila, vsakega mogočega nadzora. Morda deluje po novih pravilih, ki jih vzpostavlja, kreira, proizvaja, a jih mi gotovo (še) ne poznamo. Logika katastrofe tudi pomeni, da smo prestopili določeno mejo, da smo se znašli onkraj konca; teroristi se vračajo kot Realno. Onkraj je paradokso in groteskno stanje, pravi Baudrillard, ki ga ne more razrešiti nikakršna rehabilitacija starih vrednot. V tem stanju nam lahko pomaga le še kompleksno teoretično razmišljanje, ki pa ne sme biti tradicionalno: na primer znanstveno razmišljanje, ki temelji na verifikaciji resnice. Za novo razmišljanje je vsekakor potreben *drugi*.

Živimo torej v svetu, ki je v mnogo slabšem položaju, kot je svet, ki mu grozi Gospodar teme. Film *Gospodar prstanov* je zato obupan poskus prepričati sodobne ljudi, da je Gospodarja teme mogoče premagati s prijateljstvom in z drugimi tradicionalnimi vrednotami. Teh sicer že zdavnaj ni več, a v svetu simulakrov se je kljub temu mogoče obnašati skladno z logiko simulacije: v simuliranem svetu pač proizvajajo nove in nove simulakre.

Baudrillard zato upravičeno pravi, da je današnji hiperkapitalistični digitalizirani svet že dolgo onkraj neke točke, kjer je bil povratek še mogoč, kjer je bilo srečevanje z *drugim* še mogoče. Že dolgo ni več "objektivne realnosti", ni determinirane realnosti, ni preprostih



spopadov med zlim in dobrim, ni *drugega*, ni herojev, ki na koncu premagajo zlo, objekti niso več to, kar so bili, itd. Svet se je radikalno spremenil, objekti v njem so le še to, kar Baudrillard imenuje "minljiva sled na ekranu".⁵ *Gospodar prstanov* je zato lahko le še simulaker, milijonski posel, demonstracija digitalne tehnologije in nič *drugega*. Realnost je torej digitalna simulacija; ni res, da je simulirana, ampak je simulacija. Takega sveta ni več treba reševati pred Gospodarjem teme. Zgodba je trivialna, naivna, iz nekega drugega sveta in časa.

Simulirana realnost je vsekakor ironična, cinična, samodestruktivna. V njej ni nobene mistike, mistika je ne more reševati, "reševanje" sploh nima nobenega smisla več. V globalni ironični simulirani realnosti namreč ni sovražnika, ni teme, ni Gospodarja, ni *drugega*. Povsod je svetloba, vse je mogoče zamenjati/izmenjati, kupiti, najeti, vse je mogoče narediti, vsi so drugačni, vse je drugačno, vse se le še nesmiselno reciklira. Globalni simulirani svet je Ves svet. V njem ni izgubljenega prstana. V hipermarketu ga je mogoče mimogrede kupiti za drobiž.

Tak svet misli ljudi, pravi Baudrillard.⁶ Daleč od tega, da bi ljudje še mislili svet; to ni več mogoče. Svet, simulirani hiper-svet je avtonomen, medtem ko so do konca psihologizirani ljudje le še nesmiselni zombiji, živi mrtveci, hodeča trupla, bebavi potrošniki.

Kritične misli tudi ni več oz. je le preprost izdelek med drugimi izdelki. Univerzalnosti ni več in v najboljšem primeru oblikuje *druge*, vzporedne svetove. Kritična misel je postala *viralna misel*, postala je kakor rakasta celica, ki nikoli ne umre. Baudrillard pravi, da rakasta celica *pozabi* umreti.⁷ Natanko to se dogaja tudi z ljudmi in s sodobnim svetom: vsi 'drugačni' so v simuliranih svetovih pozabili umreti, pozabili so, da kot realna bitja morajo umreti, da bi morali umreti. Seveda zaradi tega tudi nočejo umreti; torej so to, kar smo rekli: zombiji, nesmiselni kloni.

Rakaste celice ne umrejo in lahko živijo celo neodvisno od telesa: v laboratoriju.⁸ Širijo se, kot je dejal v *Matrici* agent Smith Morfeju, prek vseh mogočih meja. Vi, ljudje, pravi agent, ste kakor virus. Trenutno zato človeštvo reproducira in kopira patološko nesmrtnost rakastih celic, pravi Baudrillard.⁹ Taka je naša kolektivna fantazma: *vrnitev v stanje nerazdeljene eksistence, v neogibno stanje nedeljene žive materije, v stanje brezbrizne nesmrtnosti kot oblike obžalovanja žive materije v odnosu do ne-živih*.¹⁰

V tej perspektivi moramo skušati razumeti *Gospodarja prstanov* in sprenevedava prizadevanja katoliške cerkve, da bi ljudi zaščitila pred novim zlom; sem sodi tudi Harry Potter, ki je čarovnik. Njegovi oglaševalci zato nagovarjajo ljudi: *odkrijte v sebi tisto, kar je magičnega, čarobnega, pravljičnega*. In oglaševalci se sprašujejo: *kako je ljudi okužil virus, ki se imenuje Harry Potter?* Seveda ne mislijo resno, saj so dobički preveliki.

Tudi cerkev se seveda le spreneveda, ko protestira proti domnevemu zlu, ki se skriva v pripovedih. *Globa-latini-zacija*, kot jo imenuje Derrida, ni namreč nič drugega kot neskončno širjenje kapitalizma in katoliške cerkve čez vse mogoče meje. Gospodar je svet že zdavnaj zavlil v črnino. Moraliziranje je zato dandanašnji le še bizarno in absurdno. Toda mi mislimo resno: viralna narava sveta je dejstvo, glede katerega se bodo morali ljudje še dolgo nujno opredeljevati. Pozivanje k

odkrivanju magičnega v ljudeh je zato le slaba reklamna poteza: povsem izvotljeni psihološki ljudje lahko "odkrivajo" le še simulakre. A teh ne gre odkrivati, saj so ves čas že tu, pred našimi očmi se vrtijo in reciklirajo; prijazni oglaševalski poziv je zato le bedasta poteza, ki naj ljudi za hip prepriča, da niso to, kar v resnici so: zombiji.

Ko je svet oz. realnost našel umetni nadomestek v virtualnem, je postal neuporaben. Ko je bila edina stvar, s katero je še mogoče reproducirati vrsto, kloniranje, je spolnost postala neuporabna funkcija. Ko je bilo vse mogoče digitalno kodirati, je jezik postal neuporaben. Ko je bilo vse mogoče reducirati na možgane in nevronske mreže, je telo postalo neuporabno. Ko je računalniška tehnologija in avtomatizem strojev vse, kar še potrebujemo za proizvodnjo, je delo neuporabno. (...) Ko je umeten spomin dosegel dovršenost, je postal organski spomin odvečen. Ko se je vse začelo dogajati med interaktivnimi terminali in komunikacijskimi zasloni, je Drugi postal odveč.¹¹

V tej perspektivi je *Gospodar prstanov* le še groteskna pripoved. Prav zaradi tega nadaljujemo.

Gospodar prstanov je groteskna pripoved o sintezi tehnologij, o tehnološki sintezi, o svetu, ki ga je zagnila črnina tehnološkega in digitalnega. To ni jamranje, saj nismo niti depresivne lepe duše niti nesmiselni ludisti, kot so prikazani v *Umetni inteligenci* (A. I., 2001). Spielberg je natanko vedel, zakaj jih je prikazal. Zaradi prihodnosti, ko se bo Ne-humani svet ponovno soočil z ontologijo in etiko. Ko so postali ljudje abstraktna bitja, ki jih določa le še DNK oz. genetski kod, so postali palčki, čarovniki in druga vilinska bitja ponovno zanimivi. Resnično, svet je treba reševati, toda čarovniki so bili vselej *drugi*. In ta svet potrebuje natanko *drugega*, Drugega. Človek je namreč postal *rezidualno bitje*, kot ga imenuje Baudrillard.¹² Seveda človeška bitja še naprej obstajajo, saj jih ni mogoče zamenjati s čim drugim. So sicer v odnosu z *drugim*, a ta v digitalnem svetu ni mogoč, saj ga ne morejo digitalizirati, digitalno zapisati. Uhaja namreč vsakemu kodu, vsakemu zapisu, vsaki simbolizaciji. Prav zaradi tega so realna bitja rezidualna, so preostanek, ostanek, diferenca; dandanašnji so vse bolj le še stranski produkt.

Toda človek kot realno bitje je mnogo bolj čaroben, skrivnosten, nenavaden, kot so palčki, čarovniki in druga bitja. Bržčas so ta bitja nastala natanko zato, ker so se realni ljudje vselej zavedali, da so vselej-že *drugi*; čarobna bitja so *drugi*. V tem je zrno *Gospodarja prstanov*, zaradi katerega bi lahko nastal dober film, če vmes ne bi posegli komercialni interesi, ki so iz *drugega* naredili grotesko. Komercialni interesi predstavljajo oz. zastopajo inertnost, ki jo lahko prepoznavamo tudi v posegih katoliške cerkve, da bi ljudi nekako zavarovala pred zlom, ki se je bojda naselilo v film, o katerem govorimo. Seveda je njihova inertnost razumljiva in jasna, kajti cerkev nikoli ni prenesla čarovnikov, čarovnic in drugih bitij, ki so predstavljala *drugega*; na tisoče so jih ročno zakurili na gmadah. In prav zaradi *drugega* je bil človek vselej radikalno realno bitje. A kot rečeno: v digitaliziranem globalnem svetu *drugega* ni več. Seveda obstaja še naprej: v vmesnih svetovih, tako kot v *Matrici* (The Matrix, 1999), le da tega ustvarjalci *Gospodarja prstanov* ne vedo in tudi ne želijo vedeti. •

Opombe

1 Cf. Jean Baudrillard: *Impossible exchange* (London, Verso, 2001, str. 30.)

2 Cf. *ibid.*, str. 15.

3 Cf. *ibid.*, str. 18.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, str. 22.

6 *Ibid.*, str. 23.

7 *Ibid.*, str. 27.

8 Cf. *ibid.*

9 Cf. *ibid.*

10 Cf. *ibid.*, str. 32.

11 *Ibid.*, str. 40.

12 *Ibid.*, str. 41.

let it be

ali novo branje
filmskih partitur
po 11. septembru



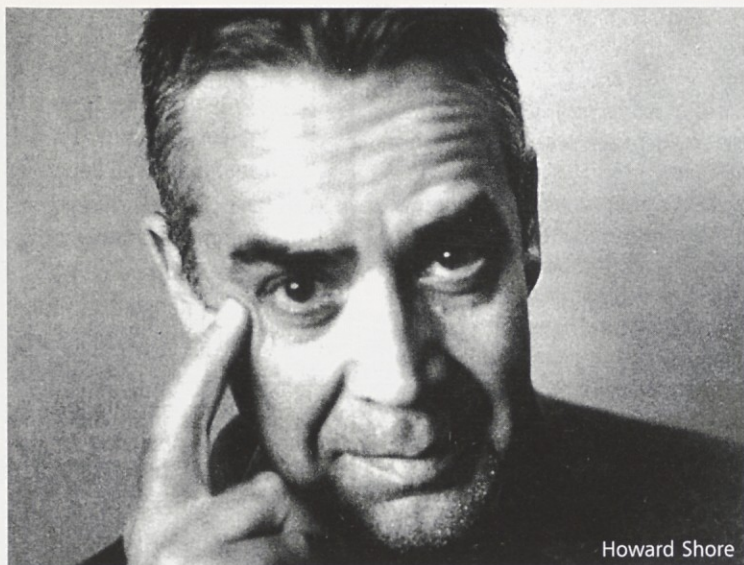
Gospodar prstanov

Današnji čas filmske glasbe se ujema s časom nastajanja mitologije. Prav gotovo lahko slednje razumemo kot prispevek k razmišljanju nastajanja nove zgodovine, kot so razumeli nastajanje Nove zaveze ali odkritje Novega sveta. In prav slednji je tisti, ki to novost kaže v glasbenih fragmentih filmske industrije. Nove, če želite – vendar se moramo najprej prepričati, ali je res nova. Stari Grki so poznali pandemonij. Prebivališče mnogih demonov. Njihova mitologija je dovoljevala množino. Tudi med ljudmi, tudi med duhovi. Krščanstvo je to enkrat za vselej odpravilo. Pandemonij so spremenili v Pekel. V prebivališče zavrženih duhov. Grki so verjeli, da se v družini duhov, demonov in bogov dogajajo enake spletke, finte, kolaži in triki kot med navadnimi smrtniki na zemlji. Da je svet bogov in duhov en sam. In prav je bilo tako. Film današnjega trenutka posega prav v to vprašanje; in če naglasimo naše izhodišče: filmska glasba ga tja vodi, drži in vzdržuje. Sedanje stanje je temu dokaz. Govorimo seveda o dveh precej velikih filmskih projektih: *Harryju Potterju* (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, 2001) ter seveda *Gospodarju prstanov* (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, 2001). Ker pa filmska glasba ni *orchestra*, temveč filmski zvok in hkrati zvok filma¹, jo moramo študirati ločeno. Pa vendar v povezavi z napovedanim. Filmom seveda.

Filmska glasba filma *Harry Potter* prihaja izpod peresa Johna Williamsa, filmskega komponista, ki je v svet gibljivih sličic zapisan z velikimi črkami. Kdo sploh je John Williams? Je nedosegljivo

inventiven komponist. Za začetek. Če bi na cesti ustavil povprečno razgledanega sprehajalca – sploh ni potrebno, da je velik filmoman – in ga poprosil, da ti našteje nekaj imen filmskih komponistov, bi bilo skoraj prvo (če že ne edino): John Williams. Pravilneje in s polnim imenom je seveda mišljen John Towner Williams, rojen na Long Islandu – New York, 8. februarja 1932. Glasbo je študiral na univerzi v Los Angelesu (Kalifornija), po nekaj kratkih službenih avanturah pa ga je leta 1956 odkrila filmska ekipa 20th Century Fox in postal je najmlajši pianist (imel je le 24 let) v njihovem studijskem orkestru. Kariero je pričel zelo delavno – sodeloval je mnogih TV-show programih (*Gilligan's Island*, *Lost in Space*, *Wagon Train*, *Land of the Giants* ...), pričel pa je tudi s komponiranjem glasbe za nizkoproročunske filme (low budget movies)². Prvi veliki domet mu je uspel s filmom *The Valley of the Dolls* leta 1967. Film je nastal po drami Marka Robsona in je bil nominiran za oskarja v kategoriji izvirne avtorske glasbe. Od takrat so Williamsovi glasbi sledile samo še pohvale, nominacije tako za prestižnega oskarja kot tudi zlati globus, občudovanje marsikaterega glasbenika tako iz filmskega sveta, kot tudi iz sveta odrske in koncertne glasbe. Postal je eden najbolj iskanih komponistov Hollywooda, bil kar 31-krat nominiran za oskarja (najvišjo nagrado Akademije; prejel jo je petkrat) ter 14-krat za zlati globus (prejel ga je trikrat).

Po letu 70 se najdeta čudežni par Williams-Spielberg in postaneta tako rekoč nerazdružljiva ustvarjalca. Drug drugemu vlivata ideje, dopolnjujeta filme na prav magične načine in orjeta, po dolgem in počez, po hollywoodskih brazdah sodobne filmografije. Že njuni prvi projekti postanejo kulturni primerki najboljših izdelkov kooperacije dveh tako velikih mojstrov, nato pa samo še poglobljata večšine.³ Prav gotovo seznam govori sam zase. Ali je sploh kateri film od naštetih, ki ga nismo z navdušenjem gledali?⁴ John Williams spada brez dvoma v sam vrh komponistov filmske glasbe, sicer pa je že kar nekaj let dirigent Boston Pops Orchestra (del Bostonske filharmonije, ki se ukvarja samo s snemanjem zabavne glasbe in filma) ter koncertira širom sveta. S svojo glasbo seveda – saj je je kar precej, pa še izredno kvalitetna je. *Harry Potter* ni prav v ničemer posebno drugačen. V partituri najdemo najprej Prologue, lahko bi rekli klasično uverturo Verdijevega tipa, kjer nam postreže s pregledom materiala, ki se ima zgoditi skozi ves film. Williamsova pravljíčnost se izlušči iz samega aranžiranja, iz ksilofona, harfe in dolgih godalnih tonov. Zanimivo je nadaljevanje, celo nekakšno približevanje Gershwinu⁵, uporablja pa podobno tehniko orkestracije kot pri *Vesoljčku* (E.T., 1983). Novost in svežino, zaščitni znamki Williamsovih partitur, najdemo morda najmočneje izraženi v delu *The Great Hall of Banquet* in seveda *The Quidditch Match*. Vendar pogled v film skozi glasbo ni edina Williamsova vrlina.⁶ Dejansko dela glasbo nove mitologije, *Supermana*, E.T.-ja, *Potterja*.



Howard Shore

Brati to partituro skupaj z glasbo, ki je prejela najvišjo letošnja nagrado, prestižnega in kapitalistično pozlačenega oskarja, pomeni brati dva svetova, ki pa kljub različnosti sodita v isti koš. Govorimo seveda o filmski partituri *Gospodarja prstanov*. Zanimiva je miselna zanka, v katero se je zapletla glasba, narejena za ta film: filmsko glasbo (score) je naredil znameniti komponist Howard Shore, najboljši opevana pa je popevka, dobesedno pop-pevka Enya, ki je prispevala glas in pesem *May It Be* (izvedena le kot *end credits*) in manj razvpito *The Council of Elroy*. Začnimo pri komponistu.

Howard Shore se je rodil v Torontu (Kanada) leta 1946 in doštudiral filmsko glasbo na Barklee School of Music v Bostonu. Njegova glasbena kompozicija sloni na izjemnem poznavanju partitur Arnolda Schönberga, Igorja Stravinskega, Albana Berga in seveda Gustava Mahlerja. Kot komponist je začel delati pri nizkoprorračunskih projektih, prvi pravi prodor pa je doživel s filmi Davida Cronenberga.⁷ Izziv za večje partiture mu je nato dal režiser Martin Scorsese, s katerim je ustvaril film *Idiotska noč* (After Hours, 1986), režiser Jonathan Demme pa mu je dal priložnost v filmih *Ko jagenjčki obmolknejo* (The Silence of the Lambs, 1991) in *Philadelphia* (1993). Ker pa zahteva filmska glasba zelo natančno partituro in dober glasbeni refleksi,⁸ ga je poiskal tudi David Fincher. Pod njegovo režisersko roko je ustvaril glasbo v filmu *Sedem* (Seven, 1995) in *Igra* (The Game 1997). Analitično zanimiva je nato še njegova partitura za film *Dogma* (1999, Kevin Smith), saj izpiše filmske like kot Wagner svoje leitmotive. Filmsko glasbo v *Gospodarju prstanov* moramo brati skupaj s še eno partituro, ki pa je nastala in nastajala nekaj časa prej. Gre za film z naslovom *Planet opic* (Planet of the Apes, 2001; nova verzija iz produkcijske hiše 20th Century-Fox), ki bi jo lahko imenovali *dark music*. Avtor te partiture je Danny Elfman,⁹ komponist znamenite glasbe za risano serijo *The Simpsons*. Njegova glasba temelji na kompoziciji Bernarda Herrmanna. In zakaj, končno, to brati skupaj s partituro *Gospodarja prstanov*? Že vpogled v Elfmanov *Main Title* v *Planetu opic* in Shoreov del partiture *The Shadows of the Past* (iz *Gospodarja*) nam govori isto zgodbo. Zgodbo mračne preteklosti, ki jo (želi) film osvetliti. Filmsko industrijo očitno sedaj preplavlja moto: *from the dark to the light*, Shore pa je zadel žebliček natančno na glavo. V *tertium comparationis* lahko tako izluščimo tezo, da je filmska glasba tokrat v zmoti.¹⁰ Postavimo nasproti temu novo tezo: filmska glasba je zvok želje in tesnobe hkrati, ni element razrešitve imaginarija in zato ne more delovati v prid filmski zgodbi,¹¹ ki temelji na principih verbalnega in oslednega podajanja zgodbe *in futuro*; s tem trčimo sicer v paradoks, ki pa ga zlahka preskočimo s tem, da priznamo filmski glasbi njeno lastno kodno zanko,¹² lastno pulzacijo, ki deluje po njej lastnih principih in neverbalni kompoziciji samega zvoka. Tako Howard Shore zapiše dele partiture, ki nosijo naslove *The Black Rider*, *A Knife in the Dark*, *A Journey in the Dark* in *Amon Hen*. Vsem je skupno sledeče: filmska glasba je narejena natančno tako in zato, da se jo sliši. Zapomni. Tako bobni iz črnine preteklosti v svetlo prihodnost, kar v tem trenutku svetu popolnoma ustreza. Amerika je

glasilka in nosilka luči za ves svet. *Bull shit*. Sam začetek partiture pa je v bistvu *črna maša*. Pod naslov *The Prophecy* zapiše Shore partituro, ki jo lahko razumemo le kot requiem za demone, ki (še) vladajo svetu. Ali gre to povezovati z dogodki 11. septembra? Direktno prav gotov ne, ob natančnem pogledu v glasbo pa že. Iz prej povedanega namreč: da je filmska glasba *zvok želje in tesnobe hkrati*. A v njej lastni pulzaciji. Tako je torej tudi v filmu izrabljena njena avtonomnost. Njen libido, njen gon. Njen erotizem, ki nikoli ne pokaže vsega. Morda za konec le še delček besedila, ki ga s svojim new age glasom dahne Enya v pesmi *May It Be*:

*May it be an evening star
Shines down upon You
May it be when darkness falls
Your heart will be true
You walk a lonely road ...*

Pa zapišimo še mi ob koncu: *let it be*.•

Se nadaljuje

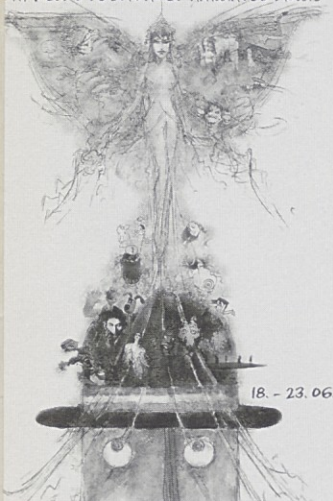
Opombe

- 1 V mislih imamo delo Michela Chiona *Glas v filmu* (La Voix au cinéma; Pariz 1982), kjer je problem filmske glasbe in njene kompozicije postavljen v ospredje. V opombo sprenevanju tukajšnjih uličnih diletantov, ki preizkušajo naše potrpljenje in k sličicam filmske produkcije dodajajo nekakšne zvočne prototipe.
- 2 Med temi najdemo recimo filme, kot so *Daddy-O* (1959), *I Passed for White* (1960), *Because They're Young* (1960), *Stark Fear* (1961), *Flashing Spikes* (1962), *Diamond Head* (1962), *Gidget Goes to Rome* (1963), *Nightmare in Chicago* (1964), *The Killers* (1964), *None But the Brave* (1965), *The Rare Breed* (1966), *The Plainsman* (1966), *How to Steal a Million* (1966).
- 3 Med največjimi so nedvomno *Potres* (Earthquake, 1974), *Žrelo* (Jaws, 1975), *Bližnja srečanja tretje vrste* (Close Encounters of the Third Kind, 1977), *Superman* (1978), *Lov za izgubljenim zakladom* (Raiders of the lost Ark, 1981), *Vesoljček* (E.T., 1982), *Imperij sonca* (Empire of the Sun, 1987), *Kapitan Kljuka* (Hook, 1991), *Jurski park* (Jurassic Park, 1993), *Schindlerjev seznam* (Schindler's List, 1993), *Amistad* (1997) in seveda *Reševanje vojaka Ryana* (Saving Private Ryan, 1998).
- 4 Med drugimi nepreztirimi filmi pa naj omenimo še: *Sedem let v Tibetu* (Seven Years in Tibet, 1997), *Goodbye, Mr. Chips* (1969), *Story of a Woman* (1970), *Goslač na strehi* (Fiddler on the Roof, 1971), *Tom Sawyer* (1973), *Privatni detektiv* (The Long Goodbye, 1973), *Vojna zvezd* (Star Wars, 1977) in njene serije (1982-84), pa serije *Superman II*, *III*, *IV* (1980-87), serije filmov *Indiana Jones* (1984-89), *Čarovnice iz Eastwicka* (The Witches of Eastwick, 1987), *Rojen četrtega julija* (Born on the Fourth of July, 1989), *Sam doma* (Home Alone I. in II., 1990-92), *JFK* (1991), *Nixon* (1995).
- 5 Sicer pa ima tudi takšen naslov: *Harry's Wondrous World*.
- 6 Prim. Breckett, David: *Interpreting Popular Music* (Cambridge University Press, New York and Cambridge 1995, str. 98 in dalje).
- 7 Mislimo predvsem na filme *The Brood* (1979), *Skenerji* (Scanners, 1980), *Videodrome* (1982), *Muha* (The Fly, 1986), *Golo kosilo* (Naked Lunch, 1991), *M. Butterfly* (1993), *Trk* (Crash, 1996) in seveda *eXistenZ* (1999).
- 8 Obširneje o tej temi g lej v: Holman, Tomlinson: *Sound for Film and Television* (Butterworth-Heinemann 1997).
- 9 Komponist mlajše generacije, rojen 1954 v L.A., poznamo pa ga najbolj po filmih *Batman* (1989), *Batman Returns* (1992), *Mars napada* (Mars Attacks!, 1996), ki jih je ustvaril skupaj z režiserjem Timom Burtonom, seveda pa tudi kot komponista za filme *Dick Tracy* (1990, Warren Beatty), *Misija nemogoče* (Mission: Impossible, 1996, Brian de Palma) in *Možje v črnem* (Men in Black, 1997, Barry Sonnenfeld).
- 10 V mislih imamo znamenito misel, da je dobra filmska glasba tista, ki je ne slišimo. Torej je *neslišna*, čeprav je (obstaja). Zanimivo je, da veliki komponist filmske glasbe Ennio Morricone zagovarja prav slednje, čeprav je njegova glasba vse prej kot neslišna. Spomnimo se samo filmov *Dober, grd, hudoben* (The Good, The Bad and The Ugly, 1966), ali pa *Za pest dolarjev* (A Fistful of Dollars, 1964), pa *Za dolar več* (For a Few Dollars More, 1965), *Bilo je nekoč na divjem zahodu* (Once Upon a Time in the West, 1968) in seveda *Bilo je nekoč v Ameriki* (Once Upon a Time in America, 1983), če navržemo samo najznamenitejše filme iz naveze s Sergiom Leoneom, nato pa še *Misijon* (The Mission, 1986, Roland Joffe), *Besnilo* (Frantic, 1987, Roman Polanski), *Nedotakljivi* (The Untouchables, 1987, Brian De Palma), *Hamlet* (1990, Franco Zeffirelli), *Na ognjeni črti* (In the Line of Fire, 1993, Wolfgang Petersen), *Volk* (Wolf, 1994, Mike Nichols), *Razkritje* (Disclosure, 1994, Barry Levinson)...
- 11 O tem glej tudi v: Bullerjahn, Claudia: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik* (Wissner, Hannover 2001).
- 12 Prim. Chion, Michel: *Audio-Vision: Sound on Screen* (Columbia University 1994).

15. animafest —

po zagrebu ponovno v ljubljani

SVJETSKI FESTIVAL ANIMIRANIH FILMOVA
ZAGREB 2002
 7TH WORLD FESTIVAL OF ANIMATED FILMS



Animafest, bienalni festival animiranega filma s častitljivo tridesetletnico obstoja, bo v Zagrebu potekal od 18. do 23. junija. Festival, ki je bil leta 1969 ustanovljen na pobudo in pod pokroviteljstvom neprofitnega, mednarodnega združenja ASIFA (*Association Internationale du Film d'Animation*) in prvič organiziran leta 1972, se je v novem stoletju moral soočiti z več ključnimi spremembami. Najprej so morali prebroditi identifikacijsko krizo, ki je nastala, ko so se leta 1998 na najstarejšem, največjem in komercialno najbolj pomembnem festivalu v francoskem Annecyju na lastno pest odločili, da bodo svoj festival organizirali vsako leto – in ne več bienalno, v sosledju z Zagrebom. Po eni strani to za Zagreb pomeni direktno tekmovanje (festivala se dogajata v razmaku nekaj tednov, zato Zagreb obišče manj akreditiranih mednarodnih novinarjev, ki že v Annecyju vidijo vse premiere), po drugi strani pa je to tudi možnost, da Zagreb obišče več avtorjev iz oddaljenih krajev. Glavno spremembo pa je Zagreb doživel v organizacijski strukturi. Pred dvema letoma je organizacijo festivala od Zagrebške koncertne direkcije, ki ima sedež v dvorani Lisinski (tam je tudi sedež festivala), prevzel Zagreb Film, ustanovitelj in organizator prvega festivala, ki se zadnja leta počasi rešuje iz globoke eksistencialne krize. Letos pa so se odločili združiti moči in organizacijske niti se vračajo v roke Margit Antauer, na mesto umetniškega direktorja pa so delegirali Midhata Ajanovića Ajana.

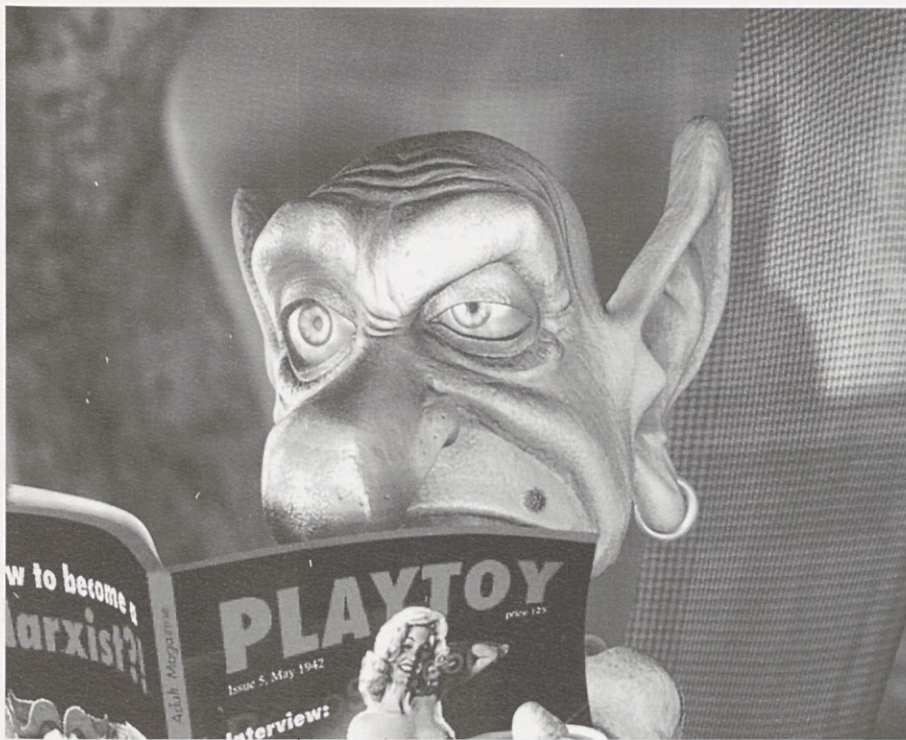
Ajan, bosanski karikaturist, avtor stripov in animiranih filmov, novinar, pisatelj in profesor zgodovine filma, ki se je leta 1994 iz Sarajeva preselil na Švedsko, si je zadal nalogo ohraniti specifično zagrebškega festivala v smislu vrednotenja osnovne avtorske kreativnosti, vztrajanja na v svetu preživelem nekomercialnem konceptu izmenjave idej, spoznavanja in sodelovanja, kjer so ljudje bolj pomembni od filmov in kjer se srečujejo avtorji, ki niso podlegli izključno zakonom trga. Festivalski program bo tako tudi v nadaljnje predstavljal nekomercialno naravnano mednarodno produkcijo kratkega avtorskega filma. Zagrebški festival se od ostalih razlikuje tudi po tem, da pri predselekciji za uradni tekmovalni program absolutno ne upošteva žanrskih delitev (narativni, eksperimentalni, reklamni, glasbeni spot ...). Še več, letos so ukinili vse kategorije in filme združili v celovit sklop, z edino omejitvijo glede minutaže (od 30 sekund do 30 minut).

Mednarodna selektorska komisija je med 978 prijavljenimi filmi iz 47 držav za tekmovalni program izbrala 85 del, ki tekmujejo za veliko nagrado festivala. Poleg posebne nagrade najboljšemu

študentskemu filmu (55 izbranih filmov) in najboljšemu profesionalnemu debitantu so se zagrebški organizatorji letos odločili podeliti tudi denarne nagrade trem najboljšim filmom po izboru žirije, novo nagrado v obliki keramičnega *Mr. M* za najboljši film po izboru publike ter pet festivalskih trofejev za filme nadpovprečne kvalitete. Za Zagreb zelo pomembna nagrada pa je vsekakor nagrada za življenjsko delo po izboru strokovnega festivalskega sveta. Letošnji slavljenec je nizozemski avtor Paul Driessen, kateremu bo posvečena osebna retrospektiva filmov in posebej pričakovana razstava risb (avtorja smo že predstavili v Ekranu, št. 1,2/2001). Poleg Driessnove retrospektive se Zagreb z osebni retrospektivama poklanja še Poljaku Piotru Dumali (njegovo retrospektivo smo leta 1999 prikazali tudi v kinotečni nanizanki *Animateka!*) in pionirju švedske animacije Victorju Berghdalu. Organizatorji so tudi letos pripravili bogat spremljevalni program. Ob retrospektivah izbranih avtorjev bomo lahko gledali tudi program *In Memoriam* (posvečen spominu na avtorje, ki so preminuli v obdobju dveh let), retrospektivo bosansko-hercegovske in norveške animacije, program neodvisne kanadske animacije z naslovom *Beyond NFB*, program *Best of the Best* (posvečen najboljšim kratkometražnim animacijam 20. stoletja, ki je bil izbran na anketi festivalskih spletnih strani), projekcijo pred kratkim dokončanega ameriškega dolgometražca *Waking Lives*, na svoj račun pa bodo prišli tudi ljubitelji japonskih Manga anim s projekcijama kulturnih filmov *Spirited Away*, *Porco Rosso* in *Akira*. V *Off* festivalnem delu se bodo osredotočili predvsem na prikaz dokumentarnih filmov o animaciji in animatorjih (v živo bomo lahko med drugimi poslušali Paula Driessna, Nedeljka Dragiča, brata Quay, Jurija Norsteina, Joanno Quinn ...).

Slovenijo na festivalu zastopata dva filma, *Perkmandelj* Dušana Kastelica v tekmovalnem ter *Križišče 2* Francija Slaka in Miloša Radosavljeviča, ki bo prikazan v netekmovalnem panoramskem pregledu. Posebej razveseljujoča je uvrstitev Kasteličevega filma v uradni del, saj slovenskega filma v tekmovalnem programu Animafesta ni bilo od leta 1994 (gre za film *Zdravka Barišiča Made in Ex-Yu*, isti avtor pa je bil uvrščen tudi leta 1992 s filmom *Asimilacija*, ob Bojanu Jurcu s filmoma *O obveščanju razigrane javnosti* in *O veselju, času in spremembah*). Dušan Kastelic, nekdanj uspešen stripovski avtor, se je kot animatorski samouk s filmom *Perkmandelj*, prvič podal v zahtevne vode 3D računalniške animacije. Film je v bistvu glasbeni spot za zasavsko polka-punk skupino Orleki, nastal pa je v avtorjevi hišni produkciji Bugbrain (www.bugbrain.com). Glavno vlogo igra

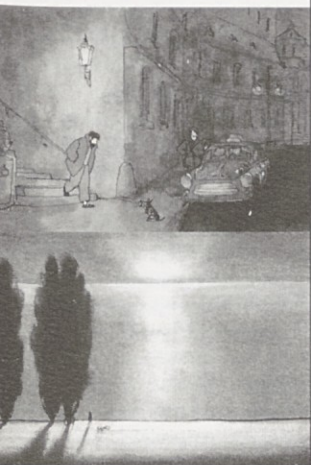
igor prassel



Perkmandeljč

Perkmandeljč, rudniški škrat, ki se po zaprtju rudnika v Zagorju znajde v vlogi brezposelnega rudniškega škrate. Tako kot vsi brezposelni rudarji tudi Perk ne ve, kaj bi sam s seboj, sedi pred televizorjem in loka pivo ... Nekega dne pa na televiziji nastopijo Orleki z rudarsko budnico in Perk se predrami. Ob socialni noti, ki jo nosi preprosta zgodba, je Kastelic z mnogo potrpljenja in v nešteti pred računalnikom prebedenih nočeh uspel ustvariti lik, scenografijo in animacijo, ki se je ne bi sramovali niti v tehnološko najbolj razvitih studiih. *Perkmandeljč* bo nedvomno potoval po mednarodnih festivalih, selekcija na zagrebškem festivalu pa je njegova najboljša garancija. V Slovenski kinoteki smo lansko leto v postfestivalnem "Holland animation film festival v Ljubljani" že predstavili najpomembnejše filme, ki se bodo za nagrade potegovali tudi v Zagrebu, vendar ne bo odveč, če si jih še enkrat поблиže pogledamo. *Father and Daughter* Nizozemca Michaela Dudoka de Wita je favorit številka ena. Po veliki nagradi lanskoletnega Annecyja in Utrechta ter oskarju za animirani film je Dudok de Wit čez noč postal najbolj oblegani avtor in v Zagrebu bodo predstavili štiri njegove reklamne filme (*Catch, Crickets, I'm Okay in Wheels*), narejene za komunikacijsko korporacijo AT&T, avtor pa obljublja, da se bo kmalu ponovno posvetil svojim projektom. *Father and Daughter*, narejen v mešani tehniki risbe na papir, oglja in digitalnega barvanja, je pretresljiva univerzalna zgodba o strahu pred izgubo bližnjega. Naracija se naslanja na pogled hčerke, ki se ne prestanto vrača na mesto razhoda z očetom. De Wit je z mojstrskimi vizualnimi in stilističnimi elementi upodobil melanholijo in nezaustavljivi tek časa (raba rjave, sinje modre in sepia barve v ozadju, padanje listov z drevesa, predvsem pa skozi prikaz vrtenja koles), pri preizkušanju razumljivosti zgodbe pa se je vseskozi posvetoval s svojo desetletno hčerko, ki mu je od izdelave *storyboarda* do končne realizacije stala ob strani s svojimi zamisli. Piotr Dumala je s svojo adaptacijo romana Fjodorja Dostojevskega *Zločin in kazen* (Zbrodnia i Kara), ki je bil sicer že večkrat prirejen tudi za film (Josef von Sternberg leta 1935 in Aki Kaurismäki leta 1983 sta najbolj znana), uresničil svojo dolgoletno željo. Že v srednji šoli ga je roman usodno zaznamoval in Dumala je dvajset let potrpežljivo čakal na trenutek, ko ga bo lahko vizualiziral v svojem filmu. Štiri leta je avtor gradil film v tehniki slikanja in praskanja na mavca, ki jo je sam izumil (plasti mavca prekrije z lepilom in to maso praska ter barva tako, da se vsaka scena spremeni v novo, tako da na koncu ne ostane nobene originalne risbe!), in na koncu doživel veliko kritik. Gledalci so pričakovali pravoverno adaptacijo romana, toda Dumala jih je razočaral, saj se ni pretirano

Drawn From Memory



ustavljal pri zločinu, pokazati je hotel predvsem emocionalno in psihično stanje Raskolnikove duše pred in po umoru. V bran so mu stopili le redki in na tem mestu se strinjam z umetniškim direktorjem festivala Ottawa International Animation, Chrisom Robinsonom, ki je zapisal: "Adaptacije so, tako kot eseji, osebne poustvaritve občutkov, ki jih avtor doživlja ob originalnem delu." Ob presunljivi vizualni stilizaciji filma (raba rdeče in rjave barve, kot simbol našilja in ostudnosti sveta, črno-bele atmosfere ...) so presežki vidni tudi v hitchcockovski tenziji in izrazito uspeli psihologizaciji likov (ob Raskolnikovu, Sonji, starki in starcu, ki neprestano kuka iz sence, je Dumala ustvaril tudi nov lik: ta izhaja iz Raskolnikovih sanj o dečku, ki poskuša rešiti konja pred tepežem).

Z novim filmom se predstavlja Anglež Jonathan Hodgson, avtor večkrat nagrajenega in tudi pri nas videnega filma *Mož z lepimi očmi* (The Man With the Beautiful Eyes), melanholične zgodbe o osamljenosti in strahu, narejene v tehniki akvarela. Njegov *Camouflage*, ki je pred kratkim dobil nagrado UNICEF na festivalu World Animation Celebration v Los Angelesu, prinaša zgodbo o otrocih, ki rastejo v nefunkcionalnih družinah, kjer je eden od staršev podvržen shizofreniji. Film je prava raziskovalna naloga, saj je avtor najprej naredil intervjuje z otroki, uporabil je njihove risbe ter digitalno obdelal žive in animirane posnetke. Še en angleški avtor si zasluži posebno pozornost. Phil Mulloy je bil za svoje satirično groteskne filme večkrat mednarodno nagradjen. Z vsakim novim filmom poskrbi za provokacijo. Mednarodno je zaslovel leta 1991 s serijo *Cowboys*, v kateri se je poigral s splošnimi družbenimi kodami in konvencijami v zvezi z mačizmom. *The Sound of Music* je njegova druga svetovna uspešnica, v kateri je obsodil avtoritarnost, materializem in konformizem v seksualno in razredno-politično razdeljeni kulturi našilja ter kot edino alternativo ponudil umik v umetnost, posebej v glasbo, kot edini način za doseg osvoboditve in osebnostnega razvoja. V Zagrebu bomo gledali njegov zadnji film *Intolerance II: The Invasion*. V njem ponovno kritizira konformizem – prek parodiranja znanstveno fantastičnega konstrukta invazije vesoljcev in posledične človeške paranoje. Paul Fierlinger je še en kulturni avtor, ki bo predstavljen na Animafestu. V tekmovalnem delu bodo predvajali kar štiri filme, pod katere se je podpisal skupaj z ženo Sandro. Fierlinger, eden najbolj uspešnih avtorjev namenskih animiranih filmov (predvsem v zdravstveni preventivi), je zaslovel s svojim avtobiografskim animiranim celovečercem *Drawn From Memory*. V njem opisuje svoje življenje, od težavnih odnosov s hipokritičnim očetom (poklicnim češkoslovaškim diplomatom), ki je z družino uradoval v ZDA, do težkih časov vrnitve v komunistično Češkoslovaško in pobega nazaj v ZDA. Film, ki je bil na začetku mišljen kot izrazito političen, se na koncu osredotoči predvsem na opis sovražnega razmerja med očetom in sinom. Na rabo podobne avtobiografske narativne strukture se je Fierlinger naslonil tudi v seriji *Drawn From Life* (gledali bomo tri filme iz te serije), le da je vizualno stilizirano pripoved o ameriški preteklosti, sedanjosti in prihodnosti postavil v like različnih žensk. V *Still Life With Animated Dogs*, najnovejši seriji, pa nam ponovno pripoveduje o svojem življenju, tokrat skozi zgodbe o psih, s katerimi je živel. Veselimo se tudi ponovnega srečanja z legendarnim ameriškim neodvisnim animatorjem Billom Plymptonom, ki bo predstavil svoj novi črno-humorni kratkometražec *Eat*, postavljen v čudno restavracijo, v kateri hrana uživa jedce. Velika kvaliteta Animafesta pa je nedvomno dejstvo, da se poleg priznanih avtorjev in avtoric iz bolj razvitih držav redno trudi predstavljati neueveljavljene talente iz celega sveta. Tako so v tekmovalni program letos uvrstili tudi filme iz Indije, Koreje, Izraela, Irana in Mehike, od koder prihaja Rene Castillo, ki je za svoj prvenec *Hasta los huesos*, lutkovno animacijo mehiškega dožemanja smrti, že požel svetovno slavo.

Animafest – Po Zagrebu v Ljubljani bo s selekcijo najboljših filmov na sporedu v Slovenski kinoteki zadnji teden v juniju. Ne zamudite! •

amélie

Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain

Francija 2001 115'

režija Jean-Pierre Jeunet

scenarij Guillaume Laurant

fotografija Bruno Delbonnel

glasba Yann Tiersen

igrajo Audrey Tautou (Amélie), Mathieu Kassovitz (Nino), Rufus (Raphael Poulain), Yolande Moreau (Madelaine), Arthus De Penguern (pisatelj Hipolito), Urbain Canchelier (grosist Collignon), Jamel Debbouze (prodajalec)

Zgodba

Amélie je sladka natakaraica na pariškem Montmartru, ki ji smrt princese Diane spremeni pogled na svet. Ob tragični tv novici ji iz rok pade skodelica čaja in v zidu razkrije skrivito škatlo igrač. Amélie, v otroštvu prikrajšana za ljubezen, jo vrne pravemu lastniku in se odloči, da bo kot dobra, nevidna vila nadaljevala z osrečevanjem ljudi. Dokler se sama ne zalubi ...

Amélie, huronski francoski spektakel v distribuciji Miramaxa, letošnjega nominiranca za oskarja in "presenetljivega" poraženca v kategoriji tujejezičnih filmov, niti ne gre opredeljevati za zeitgeistovski, temveč prejšnji za simptomatičen film. Neprimerljivo bolj simptomatičen in – če tvegam – škodljiv od, na primer, vsebinsko primerljivega Lührmannovega *Moulin Rougea* (2001). V obeh primerih gre za osladno pravljico, ki jo Lührmann zapakira vsaj v formo psevdno muzikla, pri katerem se lahko režiš ob "fin de sièclevskih" priredbah sodobnih pop komadov kot potujitvenih učinkov, ki vendarle vzpostavljajo distanco in neko minimalno zavest o artificialnosti diegetskega sveta izdelka, ki služi brez pretencioznosti zgolj in izključno fascinaciji očesa. Zgodba *Moulin Rougea* je v primerjavi z njegovim spektaklom povsem irelevantna, kot pač pritiče – poleg vesterna – najbolj ameriškega med žanri, žanru muzikla. V nasprotju z *Amélie*, ki je

postal megalomanski hit ravno zaradi svoje pravljичne zgodbe, zaradi njene 100% pozitivne naravnosti – takšne kot iz tistega ljudskega reka o strahu, ki je od zunaj votel, znotraj ga pa nič ni – podkrepljene z virtuoznimi režijskimi prijemi, specialnimi digitalnimi efekti in kičasto baročno MTV-jevsko estetiko suverene direktorja fotografije. Vsekakor dovolj, da se je potrošnikom vsega sveta *Amélie* vsidrila naravnost v srce. "Oh, kako luštan film! Oh, kako ljubka igralka!", se je staro in mlado cedilo od instant zadovoljstva na lanskem Liffu. Nihče od fasciniranih ni zmožal o filmu povedati kaj drugega. Očitno pa tej halucinantni fikciji in simulaciji lepih čustev ob izrazitem anti-realizmu in 100% vpetosti v mrežo popularne množične kulture manjka ravno kakršen koli smisel, ki bi moral Jeunetov larpurlartistični esteticizem – če že ne preseči, vsaj nekam umestiti.

Hočem reči, da Jeunetovi vizualni domišljiji manjka trdno kodificirana žanska forma, kajti zgodbe, dovolj preproste in naivne, ima komaj za kakšen muzikal. Če bi Audrey Tautou zgodbico odplesala in odpela kot Leslie Caron v Minnellijevi *Gigi* (1958), bi *Amélie* – vsaj v mojih očeh – brez dvoma zrasla kredibilnost. To bi vsaj bil film. Ali tudi risanka. Tako pa se pridružuje kot simptom tisti verigi onesnaževalcev zahodne kulture in duha, ki jo poleg večjega dela mainstreamovske holivudske produkcije najočitneje tvorijo McDonalds in monstrozni nakupovalni centri, v katerih dobiš vse na enem mestu. Poceni, instant in lepo zapakirano. Ni bolj žalostnega kulturnega dejstva, kot je bastard na videz poduhovljenega Disneyja in sfantaziranega Spielberga v eni osebi, ki prihaja iz Evrope. *Amélie* nas je s svojo ljubkostjo, praznostjo in tehnično dovršenostjo samo še enkrat spomnila, da je globalizacija na svojem zmagovalnem, zmagovalnem pohodu.

M.V.

čudoviti um

A Beautiful Mind
ZDA 2001 136'
režija Ron Howard

scenarij Akiva Goldsman, po romanu Sylvie Nasar

fotografija Roger Deaking

glasba James Horner

igrajo Russell Crowe (John Nash), Ed Harris (Parcher), Jennifer Connelly (Alicia Nash), Christopher Plummer (Dr. Rosen), Paul Bettany (Charles)

Zgodba

Film je posnet po življenjski zgodbi matematika Johna Forbesa Nasha, ml. Vase zaprti Nash je že na začetku kariere, med študijem, uspel priti do presenetljivega odkritja, s katerim je spodobil 150 let star matematični izrek, kar mu je odprlo vrata do mednarodnega priznanja. A njegov bliskovit vzpon v intelektualno elito je drastično prekinila huda shizofrenija. Mnogi bi podlegli bolezni, a Nash se ni predal. S pomočjo žene Alicia se je boril in po desetletjih naporov se mu je uspelo vrniti v svet, med ljudi.

Prav kraljevsko bi se uštel, če bi od 136-minutne, s točo oskarjev okinčane filmske biografije še živečega ameriškega nobelovca pričakovali kakršna koli presenečenja v smeri dramatičnih preobratov, zamolčanih resnic ali politično nekorektnih podtonov. 136-minutna, s kopico zlatih kipcev okinčana filmska biografija še živečega ameriškega nobelovca pač ne more biti nič drugega kot scenosled patetičnih, skrbno zloščanih in prečiščanih stereotipov, ki po bližnji sežejo v mehka srca hollywoodskih akademikov ter ostale bolj ali manj kompetentne gospode, ki vsako leto razdeli obsežno garnituro prestižnih filmskih nagrad za domnevno nadstandardne filmske dosežke. O nadstandardnih kvalitetah filma *Čudoviti um* je naivno oziroma že kar smešno govoriti. Edino, kar je pri *Čudovitem umu* nadstandardno, je njegova povprečnost, ki puhti iz vsakega kadra, vsake note, vsakega montažnega reza. Dramatične grimase *Russella Crowa*, ki ga za ekstra efekt postarajo za 47 let, pri tem niso nobena izjema. Sicer pa, ko slišite, da je tole "rahločutno" dramo, kombinacijo *Sijaja* (Shine, 1996) in latinskoameriške telenovele, režiral Ron Howard, sinonim za obrtniško korektno, a šablonsko, dramaturško mrtve, vsebinsko puhle in sporočilno nične filme, je vaša usoda za naslednji dve uri zapečateni. Scenarist Akiva Goldsman je scenarij za *Čudoviti um* spisal tako rutinsko kot tistega za *Batmana in Robina* (1997). Saj, genialni znanstveniki, superheroji, to je vse eno in isto, mar ne. No, Nashev um je res nekaj posebnega, saj si poleg genialnih teorij izmišlja tudi tajne vladne agente (Ed Harris), teorije zarote in službe, v katerih bi lahko s polno paro služil domovini. Vse dokler se ne izkaže, da je Nash shizofrenik, ljudje v črnem pa psihiatri in ne ruski špijoni. To pa zanj ni ovira, le problem, ki ga mora rešiti. Skratka, *Čudoviti um* je življenjepis genija, ki niti za trenutek ne dopušča dvoma v genialnost svojega protagonista. Vse človeško na Nashu

mu je tuje, saj denimo v celoti zamolči njegovo biseksualnost, promiskuiteto, nezakonskega otroka in rasistične težnje. Vse, kar bi lahko škodilo brezmadežni podobi zgledega ameriškega sina. Kljub temu najdete izjemo, ki potrjuje pravilo: povratnico Jennifer Connelly v vlogi vdane genijeve žene Alicie, ki je prelepa in predobra za ta biografska jajca.

M.M.

jalla! jalla!

Jalla! Jalla!

Švedska 2000 88'

režija Josef Fares

scenarij Josef Fares

fotografija Aril Wretblad

glasba Daniel Lemma

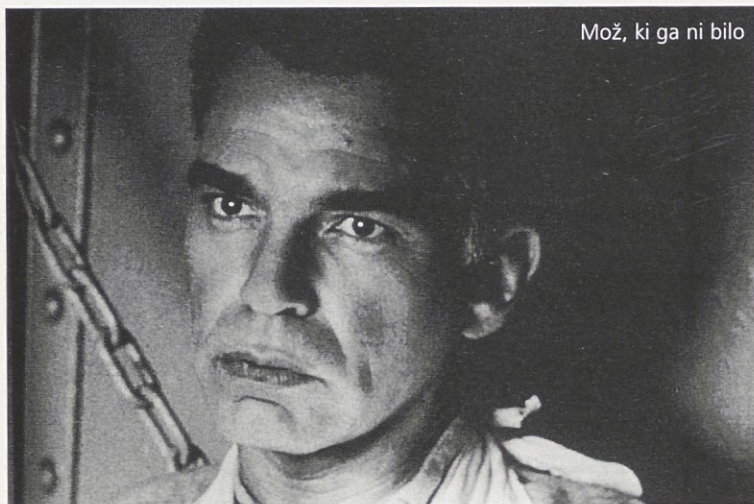
igrajo Fares Fares (Roro), Torkel Petersson (Mans), Tuva Novotny (Lisa), Laleh Pourkarim (Yasmin), Leonard Terfelt (Paul), Jan Fares (Farsan), Sofi Ahlström Helleday (Jenny), Benyam Eriksson, Khatoun Fares, Abdulahad Fares

Zgodba

Arabec Roro in Šved Mans, najboljša prijatelja v poznih dvajsetih, se spoprijemata s hudimi ljubezenskimi težavami: Rora starši silijo v dogovorjeno poroko z daljnjo arabsko sorodnico Yasmin, čeprav si je že zdavnaj poiskal švedsko punco Liso, Mansa pa muči impotenca, pred katero ga ne zmore rešiti niti njegovo dekle Jenny.

Jalla! Jalla!, celovečerni prvenec komaj 23-letnega Šveda libanonskega rodu Josefa Faresa, je natanko to, kar bi moral biti britanski film *Vzhod je vzhodno* (East Is East, 1999, Damien O'Donnell), zmagovalec sekcije Perspektive na predlanskem LIFFu, pa se mu to ni izšlo: prisrčna, zabavna, duhovita in nepretenciozna popkorna komedija o ljubezenskih problemih muslimanske manjšine v liberalni zahodnoevropski državi, prej film o medgeneracijskem kakor pa o medrasnem spopadu. *Vzhod je vzhodno* je bil preveč resen za komedijo in preveč smešen za dramo, ne tič ne miš potemtakem, *Jalla! Jalla!* pa od začetka do konca dosledno upošteva, da je prvi in edini namen filma kvalitetna in neobvezujoča zabava. Namesto Pakistancev v Angliji imamo zdaj Arabce na Švedskem, štos pa je isti: z narodnostno in versko tradicijo obremenjeni starši hočejo svojemu sinu, ki se je že povsem prilagodil "zahodnjaškemu" načinu življenja, zrežirati poroko z vnaprej določeno arabsko nevesto, pri čemer jih to, da si je sin izvoljenko (domorodko) že izbral, niti najmanj ne zanima. Fares, ki je vloge Arabcev zasedel kar s člani svoje družine in tudi sicer odlično vodil igralsko zasedbo, pokaže ogromno mladostnega entuziazma in energije, manjka morda le nekaj več ambicioznosti in revolucionarnosti, vendar bi bilo za kaj takega potrebno redefinirati sam koncept filma. Upamo si trditi, da je

Mož, ki ga ni bilo



Jalla! Jalla! že brez tega dovolj konsistenten, da za zanj odštetim tisočakom nihče ne žaluje, to pa je nekaj, kar v današnji poplavi neprepričljivih in brezdušnih spektaklov postaja prava redkost. **A.Č.**

mož, ki ga ni bilo

The Man Who Wasn't There

ZDA 2001 116'

režija Joel Coen

scenarij Joel Coen, Ethan Coen

fotografija Roger Deakins

glasba Carter Burwell, Beethoven

igrajo Billy Bob Thornton (Ed Crane), Frances McDormand (Doris Crane), Michael Badalucco (Frank Raffo), James Gandolfini (Big Dave Brewster), Jon Polito (Creighton Tolliver), Scarlett Johansson (Birdy Abundas), Tony Shalhoub (Freddy Riedenschneider)

Zgodba

Spokojno kalifornijsko mestece poleti 1949. Zdolgočaseni in redkobesedni brivec Ed Crane posadi na brivski stolček zanimivo stranko, potujočega trgovca, ki mu ponudi sodelovanje pri tveganem, a dolgoročno obetavnem poslu: suhem čiščenju oblek. Če želi sodelovati, mora Ed prispevati 10.000 dolarjev začetnega kapitala. Ker ve, da njegova žena Doris že lep čas preuštvuje s svojim šefom, lastnikom supermarketa Brewsterjem, sklene, da bo slednjega v zameno za molk izsiljeval – za zahtevani znesek.

Mož, ki ga ni bilo je klasična trdo kuhana zgodba o apatičnem brivcu, povprečnem nihčetu, iz katerega priložnost naredi tatu, tatvina morilca, umor pa kandidata za električni stol. Tipični James M. Cain, boste rekli. Vsekakor, tudi brata Coen, ponavadi izjemna žanrska sublimatorja, sta svoj deveti celovečerec sklenila posvetiti temu avtorju literarnih predlog za klasične filme noir *Dvojno zavarovanje* (Double Indemnity, 1944, Wilder), *Mildred Pierce* (1945, Curtiz), *Poštar zvoni vedno dvakrat* (The Postman Always Rings Twice, 1946, Garnett) in za Viscontijevo neorealistično mojstrovino *Obsedenost* (Osessione, 1942; ki pa je seveda le italijanizirana različica *Poštara*), toda pozabila sta, da sta Cainove antijunake vselej gnala strast in pohlep, njun skromni in stoični brivec Ed Crane v sicer briljantni interpretaciji Billyja Boba Thorntona pa je manj živ od rastline. Le malo manjka, pa bi ga zamenjali za obcestni kamen. Zato je osnovnemu zapletu, povezanemu s preuštvom in izsiljevanjem, težko verjeti; možakar je daleč premalo ambiciozen, da bi se upal spustiti v nepredvidljivo poslovno avanturo, kakršna je bila leta 1949 suho čiščenje oblek. A ne pozabimo, Coppola nas je v *Prisluškovanju* (The Conversation, 1974) z vso tragično nazornostjo poučil, da ni pomembno, kaj poveš, ampak kako to poveš. Kako torej svojo zgodbo povesta brata Coen? Kravvo preprosto: vsak karakter

je obtožen ali obsojen za nekaj, česar v resnici sploh ni storil, žal pa v tem ne najdemo niti tragike (konec koncev so si kazni, takšno ali drugačno, vsi tudi zaslužili) niti intrigantnega pripovednega prijema; film je namreč za dobre pol ure predolg, v odvečno minuto pa sodijo vsi razvlečeni prizori, ki dajejo občinstvu čas, da do potankosti predvidi vse nadaljnje preobrate. Nenavdahnjeno naracijo, ki gledalčeve domišljije ne razvname niti za hip, skuša rešiti le fantastična črno-bela fotografija mojstra Rogerja Deakinsa, a kaj ko se, za razliko od remek-del tipa *Pobesneli bik* (Raging Bull, 1980, Scorsese), *Rumble Fish* (1983, Coppola), *Schindlerjev seznam* (1993, Spielberg), *Ed Wood* (1994, Burton) in *Mrtvec* (Dead Man, 1995, Jarmusch), ki so črno-belo tehniko s pridom uporabila za podčrtanje svojih sporočil, v primeru *Moža, ki ga ni bilo* zdi, da je bila črno-belost filma pravzaprav prioriteta, na hitro spacano sporočilo pa da je odrinjeno nekam v ozadje. Dasi že preveč eksploativna, je larplartizem zato edina primerna oznaka *Moža, ki ga ni bilo*: eno je film na platnu, drugo je občinstvo v dvorani. Med njima ni nobenega stika. **A.Č.**

ocean's 11

ZDA 2001 118 min

režija Steven Soderbergh

scenarij Ted Griffin, po scenariju iz leta 1960 (Harry Brown & Charles Lederer)

fotografija Steven Soderbergh

glasba David Holmes

igrajo George Clooney (Danny Ocean), Brad Pitt (Rusty Ryan), Julia Roberts (Tess), Casey Affleck (Virgil Malloy), Scott Caan (Turk Malloy), Don Cheadle (Bashir Tarr), Matt Damon (Linus Caldwell)

Zgodba

Danny Ocean se vrača iz zapora. V načrtu ima velikopotezni rop, v katerem bi počistil zaloge treh največjih igralnic v Las Vegasu. Za ta podvig mora zbrati ekipo specialistov, ki pa ne sluti, da je rop ob enem načrt, kako pridobiti žensko, ki je Oceanu pobeignila k lastniku igralnic.

Če bi trdili, da je film *Ocean's 11* eden redkih primerov, ko je neka sodobna adaptacija boljša od originala, ne bi bili daleč od resnice. Ampak žal je to res zgolj zato, ker je bil že prvi film precej konfuzen pastiš ironiziranja kriminalke, slab izgovor za roparski film, v katerem je šepala zgodba, karakterji so bili plitvi, humor zgrešen in suspenz odsoten. Je bil pa original zanimiv zato, ker je prvič na celuloidu združil tako imenovane pripadnike "Rat Pack" bande (Frank Sinatra, Dean Martin, Joey Bishop, Peter Lawford, Sammy Davis Jr.). Steven Soderbergh je od precej artističnih začetkov nihajoče kvalitete postal zelo uspešen realizator, zanesljiv obrtnik, najeta sila Hollywooda, ki ima dovolj bankabilno ime, da uspe privabiti v en sam film gručo egomaničnih zvezd. Ne preseneča toliko to, da se je lotil adaptacije, saj mu priredbe literarnih

del (najsi je šlo za kriminalno fikcijo ali novinarsko reportažo o resničnem primeru) niso tuje, kot to, da je v svojem najnovejšem delu ohranil vse napake izvirnika! V filmu o načrtu ropanja trezorja šepa zgodba, nad katero je prevladal stil nekakšne histerične montaže in gibajoče kamere. Karakterji so plitvi; res je, da jih je več kot za ducat in da pravzaprav ni prostora za njihov razvoj, toda to, da jih označujejo tako prozorne posamezne lastnosti, kot je neprestano žvečenje hrane, je le suspenz odsoten – v trenutku, ko se zgodi rop in pride protagonist do obeh objektov svojega poženja, je že zdavnaj za vse vseeno. Ampak to se dandanes imenuje "entertainment". Film je pogojno zanimiv zaradi citatomanije, ampak res le pogojno. Nekaj drugega pa je to, kam lahko zaide talentiran režiser, ki skuša ugajati občinstvu in boleha za obsedenostjo z delom. Ali pa je to obsedenost s slavo? Pravzaprav škoda besed.

G.T.

prah

Dust

VB/Nemčija/Italija/Makedonija 2001 124'

režija Milčo Mančevski

scenarij Milčo Mančevski

fotografija Milčo Mančevski

glasba Kiril Dzajkovski

igrajo David Wenham (Luke), Joseph Fiennes (Elijah), Adrian Lester (Edge), Rosemary Murphy (Angela), Anne Brochet (Lilith), Nikolina Kujaca (Neda), Vlado Jovanovski, Vera Farmiga, Matthew Ross, Meg Gibson

Zgodba

Vlomilca Edgea v stanovanju preseneti starka Angela in ga s pištolo prisili, da posluša zgodbo o rivalstvu in maščevanju med bratoma Lukom in Elijo na divjem zahodu ob izteku 19. v 20. stoletje. Luke zaradi francoske prostitutke Lilith, ki se je poročila z njegovim bratom, odide v Evropo med plačance, ki lovijo makedonske upornike proti Turkom v tedanjem otomanskem imperiju. Edge je ob starkini pripovedi vse bolj nestrpen, ker bi se moral v lastno dobro čim prej dokopati do denarja, saj mu grozita skorumpirana newyorška policaja. Ne glede na okoliščine se pred Angelino smrtjo le spoprijateljita, Edge pa sam dokonča njeno zgodbo.

"Prah si, v prah se povrneš!" bi se lahko glasil biblično obarvan reklamni slogan drugega celovečerca Milčota Mančevskega, ki je nastajal pravljinih sedem let in režiserju pri Miramaxu nakopal kup nevšečnosti in še kakšnega sovražnika več za povrh. Po ogledu filma se resno vprašam, ali sta bila njegov trud in skrb za neokrnjeno avtorstvo zares potrebna, kajti *Prah* že sam po sebi zgleda, kot da bi ga režirala najmanj dva človeka. Milčo Mančevski in od mrtvih vstala Sam Peckinpah ali Sergio Leone. *Prah* je nedvomno ambiciozen film, tako po zgodbi in načinu pripovedovanja kot

po – nenazadnje – epski dolžini. Sploh pa izumljiva po ameriško-italijanskem zgledu prej omenjenih nov žanr: "balkanski vestern", nekakšen *C'era una volta il est*, v katerem se namesto goveda na ravninah divjega zahoda po makedonskih planinah pasejo črede ovac, medtem ko so si razbojniške bande izobčencev, njihova moralna ambivalentnost, mačizem in streljačne podobni. Tudi pripovedna struktura *Prahu* spominja na v Benetkah nagrajeni prvenec Mančevskega *Pred dežjem* (*Before the Rain*, 1994), čeprav je v primerjavi z njim bolj tradicionalistična, klasična, ker gre zgolj za ilustriranje starkine zgodbe, pri čemer so preskoki v času in prostoru linearni in ne krožni, saj sledijo njeni premočrtni pripovedi. Po drugi strani pa je ta ista pripovedna strategija neprimerljivo bolj izumetničena, "postmodernistična", saj jo avtor kot samonanašajočo se točko filma postavlja v njegovo središče, tako rekoč v prvi plan. A če pustimo ob strani "pripovedno umetelnost", nekaj dobro skoreografiranih in posnetih, vizualno atraktivnih bitk, ki pridodajo okus po *Divji hordi* (*The Wild Bunch*, 1969), pravzaprav ni jasno, čemu služi vsa baročna preobloženost zgodbe z variacijo na temo Kajna in Abela, ki je zgodovinsko, psihološko in emocionalno povsem neprepričljiva. Tako kot Sigmund Freud, ki na čezoceanki za Evropo poleg kavboja Luka bruha čez palubo, in pariški kinematograf, ki ga s filmskimi novicami (!!!) zvabi v Makedonijo. Kot da bi Mančevski hotel na silo vplesti v zgodbo svojo rodno domovino, da bi svet in Američane posebej spomnil, da so se Makedonci že davno pred njimi borili proti "Turkom", da so torej tudi oni polnopravni del "divjega" zahoda, pa čeprav na balkanskem "vzhodu". **M.V.**

rekvijem za sanje

Requiem for a Dream

ZDA 2000 102'

režija Darren Aronofsky

scenarij Darren Aronofsky, Hubert Selby jr. po njegovem lastnem romanu

fotografija Matthew Libatique

glasba Clint Mansell

igrajo Jared Leto (Harry Goldfarb), Ellen Burstyn (Sara Goldfarb), Jennifer Connelly (Marion Silver), Marlon Wayans (Tyrone C. Love), Christopher McDonald (Tappy Tibbons), Louise Lasser (Ada)

Zgodba

Harry in Tyrone, mlada heroinska zasvojenca, bi rada na hitro postala velika preprodajalca. Ko zamočita posel in izgubita drogo in denar, je njuna pot tlakovana le še v pekel. Z njima gresta v isti smeri Harryjeva punca Marion, prav tako brezupno na igli, in njegova ostarela, osamljena mama Sara, nič manj odvisna od gledanja televizije, sladkarij in shujševalnih tablet, ki jih je dobila na recept, da bi lahko v rdeči obleki iz mladosti nastopila v svojem

prijubljenem tv showu. Njihove sanje o sreči, uspehu in bogastvu najdejo svoj epilog v zaporu, bolnišnici, na skupinski orgiji in psihiatriji.

Darren Aronofsky je že s svojim prvencem *Pi* (1998) dokazal, da je njegova odlika v aдекватnem prikazovanju drug(a)čn(e) realnosti junakov, ki jih preganjajo bolestne blodnje, demoni zla in norosti. Zlo je v *Rekvijemu* narkomanija, njena norost, manija pa v nepopustljivosti, ki tiste, ki se ji vdajo, sili v mučni krog najedanja samih sebe. Nenehno ponavljanje istega, užitek gona smrti v čisti obliki. Ravno to je Aronofskemu uspelo pokazati na kar najbolj filmičen in zato povsem nemoralističen način. Veliki plati fiksov, tablet, ki zakrijejo celo platno, očesne zenice, ki se pulzirajoče razširijo v delčku sekunde, ko igla predre opno med zunaj in znotraj in svet do naslednjega šuta postavi nazaj na nestabilne tečaje. *Rekvijem za sanje* ni trendovski Welsh-Boyleov *Trainspotting* (1996); po grozljivo šokantnem naturalizmu je bližje psevdo-dokumentaristični *Mulariji* (*Kids*, 1996), ki jih je oscenaril shizofreni *wunderkind* Harmony Corine in posnel fotograf Larry Clark, pa čeprav ima Aronofskyjev film na prvi pogled več skupnega s prvim kot z drugim. A le na prvi pogled. Roman Huberta Selbyja jr., avtorja prav tako ekraniziranega *Zadnjega odcepa za Brooklyn* (1989, Uli Edel), je Aronofsky posnel tako izvirno, da literarna predloga filma v ničemer bistveno ne opredeljuje. *Rekvijem* je montažno hiter, dramaturško inteligen, kirurško natančen in predvsem stilno izbrušen film, ki ima kljub svoji "naspidiranosti" marsikaj povedati. Poleg tega, da zmore ustvariti prepričljive, skoraj čutno otipljive podobe mentalne in fizične odvisnosti narkomanov, daje vpogled v samouničujočo uživaško substanco nezavednega, ki je temelj in motor vsake prave človeške odvisnosti, pri čemer je Harryjeva zaradi nešteti vbodov pri živem telesu gnijoča roka zgolj njegov materializirani, groteskni, srhljivo odvratni poganjek. Zgodba se z neusmiljeno logiko stopnjevanje zasvojenosti junakov približuje ne le njihovemu dokončnemu propadu,

temveč tudi enemu najbolj krutih anti-klimaksov v zgodovini filma. Aronofsky s križno montažo vzporednega dogajanja pretrese gledalca s prizori Harryjeve amputacije roke in Tyronovih krikov v floridskem zaporu, ki se prepletejo s Sarinimi bolečinami ob elektrošokih in skandiranjem pohotnih dedcev ob analnem seksu, ki ga Marion uprizarja za njihovo zabavo. *Rekvijem za sanje* ne moralizira, ampak izpeljuje konsekvence, pri čemer ne dela razlike med vrstami zasvojenosti – televizija, nam pravi Aronofsky, ni za nekatere nič manj nevarna droga od heroina.

M.V.

sestreljeni črni jastreb

Black Hawk Down

ZDA 2001 143'

režija Ridley Scott

scenarij Ken Nolan, Steven Zaillian, po dokumentarni knjigi Marka Bowdna

fotografija Sławomir Idziak

glasba Hans Zimmer

igrarji Josh Hartnett (Matt Eversmann), Eric Bana ('Hoot' Gibson), Ewan McGregor (Daniel Grimes), Tom Sizemore (Danny McKnight), Sam Shepard (William F. Garrison), Ewen Bremner (Shawn Nelson), William Fichtner (Jeff Sanderson)

Zgodba

Med misijo, ki naj bi pod okriljem Združenih narodov revne somalske množice oskrbela s paketi hrane, elitna enota ameriških specialcev dobi nalogo, naj vdre v rezidenco mogadiškega vojaškega liderja Mohameda Faraha Aidida in zajame njegove pajdaše. Načrt se kmalu izjalovi: sovražnikove sile sestrelijo dva ameriška helikopterja, tako da se vojaki znajdejo obkoljeni in dezorientirani sredi množice razjarjenih Aididovih pristašev. Po resničnih dogodkih.

Ridley Scott ima zadnje čase polne roke dela: po uspehu *Gladiatorja* (2000) so se nadenj vsule neštete ponudbe in stari mojster je v letu 2001 postavil na ogled kar dva skoraj poltretjo uro trajajoča filma: najprej resda nepopoln, a intriganten prispevek k nanizanki o *Hannibalu*, potem pa še *Sestreljenega črnega*

jastreba, naspidiran akcijski spektakel, ki beleži petnajsturno bitko v somalski prestolnici Mogadiš, bitko, v kateri se je nekega oktobrskega dne leta 1993 oddelek ameriških specialcev znašel obkoljen na sovražnem ozemlju, v brezizhodnem položaju. *Sestreljeni črni jastreb* je popoln film izkušnje, film, ki ne želi nič več in nič manj kot podoživiti izkušnjo, kako so se "tistega najdaljšega dne" počutili nemočni ameriški vojaki. Predstavljajte si Warholovo *Spanje* (Sleep, 1968), ki ga prekine zavezniško izkrcanje iz Spielbergovega *Reševanja vojaka Ryana* (Saving Private Ryan, 1998), pa si boste izlobovali pojem intenzivnosti Scottovega *Jastreba*. Podobno kot Warhola ne zanimajo spalčeve sanje, temveč le tisto, kar je videti na zunaj, torej speča oseba, nam tudi Scott ne pusti pogledati v psihološko notranjost svojih vojakov; zadovolji se s tem, da vanje vcepi slo po preživetju. Vse, kar ostane, je zato le gruča brezimnih bojnikov z željo, da bi preživali na bojnem polju, ki še najbolj spominja na kaos in morijo prvih in zadnjih 20 minut *Ryana*. In Scott stori vse, kar je v njegovi moči, da bi nam po eni strani prikazal izkušnjo tega kaotičnega boja za obstanek, po drugi strani pa situacijo in vse njene zaplete razložil na razumljiv način, kar je za vojni film pač nujno zlo: za lokacijo obkoljenih vojakov pogosto izvemo prek infrardečih senzorjev, katerih podatke seveda lahko spremljajo le častniki, varno distancirani od krvavega dogajanja. Marsikoga je kajpada zmotila proameriška naravnost filma, ki pa še zdaleč ni tako alarmantna: če bi se *Jastreb* osredotočil izključno na vojake, bi jih res naslikal kot nedolžna jagnjeta, ki samo bojujejo vsak svojo bitko za preživetje, Somalci pa bi imeli funkcijo krvoločnih volkov; vendar pa film pokaže tudi, kdo je spodletelo misijo sploh zaukazal – in zakaj. Ergo, *Jastreb* ni mišljen kot svarilo pred muslimani, ampak kot spomin na ameriško neumnost. Pa naj si ga Američani razlagajo tako ali drugače; Anglež Ridley že ve.

A.Č.

veličastni tenenbaumi

The Royal Tenenbaums

ZDA 2001 103'

režija Wes Anderson

scenarij Wes Anderson, Owen Wilson

igrarji Gene Hackman (Royal Tenenbaum), Anjelica Huston (Etheline Tenenbaum), Ben Stiller (Chas), Gwyneth Paltrow (Margot), Luke Wilson (Richie), Owen Wilson (Eli Cash), Danny Glover (Henry Sherman), Bill Murray (Raleigh St. Clair), Kumar Pallana (Pagoda), Seymour Cassel (Dusty)

Zgodba

Royal Tenenbaum, že več let odsotni pater familias, se potem, ko ga zaradi neplačevanja računov vržejo iz hotela,

odloči, da se bo pod pretvezo lažne diagnoze raka v zadnjem stadiju spet nastanil pri svoji odtujeni družini. Trije odrasli otroci, bivši geniji, zdaj pa čudaški nevrotiki, ki mu vsak zase marsikaj zamerijo, in žena, uveljavljena arheologinja, ki jo je po dolgem času zasnuvil zvesti sodelavec, ga ne sprejmejo ravno z navdušenjem ...

Komedija je zagotovo žanr, v katerem lahko sintagma "le style c'est l'homme" zablesti v polnem sijaju. Kar se danes, glede na razvejanost in kompleksnost pogojev tega žanra in komicnosti nasploh zgodi le redko, čeprav velik del holivudske produkcije sestavljajo prav komedije – od najbolj konvencionalnih romantičnih do raznoraznih "odtrganih", ki z mešanico pogosto obscene situacijske komike, groteskni akcijskih prizorov in parodije ciljajo na tip nezahtevne, zlasti moškega gledalca, ki je mentalno ostal v adolescenci. Bolj sofisticirane in sporočilne komedije so v zadnjem desetletju prihajale z otoka ali pa so vsaj nastajale s britanskimi – takšnimi ali drugačnimi – kreativnimi vločki. Wes Anderson je že s svojim prejšnjim filmom *Bogataš z Rushmora* (Rushmore, 1998) pokazal nagnjenost k bizarnim likom in temam ter predvsem izreden čut za stil in ironično distanco, ki daje žanru komedije tisto potrebno žlahtnost, duhovitost in intelektualno kritičnost. Tudi pri "kraljevskih" Tenenbaumovih ni kraljevska le vehementnost očeta Roya, ki je prišel malo pogledat in polenariti nazaj domov, ali razsodno brezbržna umirjenost mame Etheline, temveč je kraljevska zadrega, vsaj za njune emocionalno podhranjene otroke, ki jih muči občutek, da so razočarali pričakovanja staršev, ravno v tej njuni nonšalanci, ki jo zapovedujejo pravila kultiviranega obnašanja intelektualističnega, umetniškega višjega srednjega razreda. Ker pa pri Andersonu ne gre za dramo o odtujenosti, zapuščenosti in osamljenosti, ampak za visoko stilizirano komedijo, je namesto nezmožnosti komunikacije v ospredju ekscentričnost likov in njihovih odnosov, ki se razkrivajo kot smešni predvsem skozi dialog, in sama forma filma, ki ima strukturo knjige s posameznimi poglavji o družinskih članih in z nepogrešljivim uvodnim off-glasom "romanesknega" pripovedovalca. Kot da nam hoče Wes Anderson očarljivo namigniti, da je resnično življenje roman(tično) le na filmu. *Veličastni Tenenbaumi* so v svoji blaziranosti, ki na trenutke že skoraj spominja na slavno družino Addamsovih, sicer manj prepričljivi od *Bogataša z Rushmora*, zato pa je avtorjeva zavezanost filmu hvalevredna zmes samoreflektirane nevrotičnosti Woodyja Allena, občutka za stil in detalj bratov Coen, politične nekorektnosti bratov Farrelly, popkulturnega zeitgeista Paula Thomasa Andersona in nenazadnje anaroidne odbitosti "večnih" komedij



Prestona Sturgesa. Fant ima nedvomno okus in talent. Brez pomoči Britancev. **M.V.**

vohunske spletke

Spy Game

VB/ZDA 2001 126'

režija Tony Scott

scenarij Michael Frost Beckner, David Arata

fotografija Daniel Mindel

glasba Harry Gregson-Williams

igrajo Robert Redford (Nathan Muir), Brad Pitt (Tom Bishop), Catherine McCormack (Elizabeth Hadley), Stephen Dillane (Charles Harker), Larry Bryggman (Troy Folger), Marianne Jean-Baptiste (Gladys Jennip), Charlotte Rampling (Anna Cathart)

Zgodba

Leto 1991. Veteran Centralne obveščevalne agencije Nathan Muir ima natanko 24 ur časa, da iz kitajskega zapora reši svojega nekdanjega vajenca Toma Bishopa, s katerim sta se davno tega spoznala v Vietnamu in pozneje krojila potek hladne vojne še v Berlinu, Bejrutu in Hongkongu. Bishopa v težave in nemilost Kitajcev pripelje reševanje medicinske sestre Elizabeth Hadley, v katero se je zaljubil med misijo v Bejrutu.

Neverjetno, a resnično: angleški režiser Tony Scott pri večini filmskih kritikov že zmeraj nima odmerjenega mesta, ki mu gre, mesta med velikani Hollywooda. Najpogosteje se nanj naslavljata dva očitka: prvič, da vsak svoj film zaključi s happy endom, in drugič, da so njegovi celovečerci videti, kakor da bi bili zrežirani po defaultu, v značilno reklamnem slogu in brez vsakršne avtorske note. Pa poglejmo, če katera od teh dveh obtožb vzdrži kritičen pretres. Kar zadeva srečne konce, Scott tega razpitega dramaturškega sredstva skoraj nikoli ne uporabi nepremišljeno, naivno in v neutemeljenem kontekstu, temveč v skladu s slovitto podmeno Fritza Langa, da naj junak skozi film pokaže, da je srečnega konca sploh vreden. Skratka, Scott v svojih filmih varira vzorec "afirmativnega happy end", da pa to ni le stvar scenaristov in producentov, še najbolj evidentno dokazuje njegov najboljši film, klasika *Prava stvar* (True Romance, 1993): za nje konec je mladi in zaletavi scenarist po imenu Quentin Tarantino predvidel smrt junaka Clarencea Worleyja, izkušeni Scott pa je začutil, da iz te divje romantične zgodbe povsem organsko izhaja happy end. In tako je namesto Clarencea v mlaki krvi raje posnel lep sončni zahod. Clarence in Alabama, ljubimca-na-begu, sta pač svetlobna leta stran od psihopatske brezbržnosti kakšnih Bonnie in Clydea ali pa Kita in Holly iz Malickove mojstrovine *Badlands* (1973); sta le romantični duši, po spletu okoliščin porinjeni med kriminalce. Srečni konec jima zato ne uide. Kar pa se tiče Scottovega

režiranja po defaultu, lahko rečemo le, da so njegovi akcionerji natanko to, kar od tega žanra pričakujemo: fluidni, rapidni, adrenalinski in testosteronski spektakli z ravno pravo mero hiperboličnih in komaj verjetnih zapletov. Scott je v resnici avtor načrta, kako naj izgleda moderna filmska akcija, zdaj pa ga obtožujejo, da je neinovativen: seveda, saj ga oponaša že vsak mulc, ki poprime za kamero. Ni kaj, njegovi filmi, vključno z *Vohunskimi spletkami*, so akcionerji *par excellence*, filmi, ki jim je sicer moč očitati površno karakterizacijo in scenaristične luknje, toda to je tako ali drugače značilno za skoraj vse akcionerje, tudi Woojeve in Harlinove. Častna izjema so le epski filmi Michaela Manna, a to je že druga zgodba.

A.Č.

v pasti

In the Bedroom

ZDA 2001 130'

režija Todd Field

scenarij Robert Festinger, Todd Field, po kratki zgodbi Andréja Dubusa

fotografija Antonio Calvache

glasba Thomas Newman

igrajo Tom Wilkinson (Matt Fowler), Sissy Spacek (Ruth Fowler), Nick Stahl (Frank Fowler), Marisa Tomei (Natalie Strout), William Mapother (Richard Strout), William Wise (Willis Grinnel)

Zgodba

Obalno mestece na severovzhodu Združenih držav uživa v prekrasnem poletju. Mladenič Frank Fowler, sin zdravnika in glasbene učiteljice, se spogleduje z deset let starejšo materjo samohranilko Natalie. Jeseni namerava začeti s študijem, zato starša prepričuje, da je romanca le bežne narave. Po drugi strani pa Natalie s svojim surovim in odtujenim možem Richardom še ni podpisala ločitvenih papirjev – težave so torej pred vrati.

Sedemintridesetletni igralec in fotograf Todd Field nam je z dramo *V pasti* podaril enega najimpresivnejših režijskih prvencev zadnjih let. Časovna distanca je še premajhna, da bi smeli oceniti, ali bo film tako vpliven kot se zdi na prvi pogled, lahko pa ga upravičeno primerjamo z Darabontovo *Kaznilnico odrešitve* (The Shawshank Redemption, 1994), še enim nepozabnim triumfom filmskega pripovedništva. Oba prvenca se dogajata v ameriški zvezni državi Maine. Oba sta bila nominirana za kopico oskarjev, toda – zanimivo – ne tudi za režijo. Oba sta posneta po umetniško precej oporečnih kratkih zgodbah, iz katerih sijajno scenaristično delo naredi neubranljivo vabo za cinefile. Kako je to mogoče? Tako Darabont kot Field si pač vzameta toliko časa, kolikor je potrebno, da podrobno in karseda realistično orišeta svoje karakterje ter jih na ta način naredita kredibilne: ko gledalec že dobre pol ure diha, razmišlja in čustvuje hkrati z likom na platnu, bo vsak dogodek, ki pretrese junaka,

šokiral tudi gledalca, mu zlezel pod kožo in ga prisilil v razmislek. Če nam je Darabont živo predočil, kako po krivem obsojeni bankir s pomočjo posterjev filmskih igralck prestaja dosmrtno zaporno kazen brez možnosti pomilostitve, nam Field prepričljivo naslika vse implikacije, žalost in gnev, ki ju za sabo potegne nasilna smrt edinega sina dobro situiranih in spoštovanih staršev. *V pasti* je delo filmarja, ki se zaveda, da igralci niso hitchcockovska živina, ki le hlapčije režiserju, pač pa neprecenljivi prevodniki med filmom in občinstvom: občinstvo verjame filmu le toliko, kolikor verjame igralcu. Odveč je poudarjati, da Sissy Spacek, Tomu Wilkinsonu in Marisi Tomei verjamemo. Uročljiva in hipnotična dramaturgija filma *V pasti*, naslonjena na mojstrske igralske interpretacije, nas tako spomni na nekaj, na kar so onstran Atlantika že pretežno pozabili: da magija kinodvorane ne izvira iz množice specialnih efektov, ki neutrudno poplesavajo po platnu, marveč iz obraza na njem, ki nam drži zrcalo. Na začetku je bil človek, šele potem je prišel računalnik.

A.Č.

vsiljivci

The Others

ZDA/Španija 2001 105 min

režija Alejandro Amenábar

scenarij Alejandro Amenábar

fotografija Javier Aguirresarobe

glasba Alejandro Amenábar

igrajo Nicole Kidman (Grace), Christopher Eccleston, Fionnula Flanagan (ga. Mills), Elaine Cassidy (Lydia), Eric Sykes (Mr. Tuttle), Alakina Mann (Anne), James Bentley (Nicholas)

Zgodba

Grace čaka na moža, da se vrne s fronte. Živi v velikem dvorcu z otrokoma, ki imata alergijo na sončno svetlobo, zato bivajo v zagrjenih in zaklenjenih prostorih. Nekega dne potrkajo na vrata trije tujci, in ker so služabniki pred kratkim izginili, jih Grace takoj zaposli. Z njihovim prihodom pa se začnejo dogajati v hiši čudne stvari: pojavljajo se skrivnostni zvoki, vrata se odpirajo, otroka pa trdita, da zaznavata nekakšne obiskovalce.

Grozljivke so danes spet izziv vsem, od študentov (Myrick-Sanchezova *Čarovnica iz Blaira*), prek indijskega debitanta (Shyamalanov *Šesti čut*), do prekaljenega zabavljaka Zemeckisa (*Potopljene sence*). Teh treh filmov ne omenjam po naključju, saj so *Vsiljivci* nekakšna presečna množica. Film je ameriški debi režiserja, čigar prejšnji film *Odprti oči* (Abre los ojos, 1997) je že doživel amerikanizacijo v obliki filma *Vanilla Sky*. *Vsiljivci* gradijo na poetiki Rogerja Cormana. Predvsem imam v mislih ciklus "Poejevih" filmov, ki so bili vsi posneta v studiu, večkrat celo v istih prostorih, le z malce preobrnjeno scenografijo; število nastopajočih je bilo komorno in igra

niti ni bila najpomembnejša. Za te B-filme je bilo pomembno le, da so znali učinkovito ustvariti zvočno in vizualno srhljivo atmosfero, če so vsebovali še kak šokanten fabulativni preobrat, pa toliko bolje.

A skozi desetletja so proračuni narasli in čeprav je film tehnično izpopolnjen, ne gre v osnovi za nič drugega kot za staromodni B-film. Režiser spretno izrablja izrazna sredstva; s klasično dramsko enotnostjo kraja, časa in dogajanja že v osnovi ustvari klavstrofobično vzdušje; zvočna plat pa ni le kulisa, soundtrack, ampak enakovredna vizualni. Tu se pretirani baročnosti odpove, in tako z rembrandtovsko *chiaroscuro* temačnostjo kot pastelnimi toni megle poudarja strahove in bolečino junakov. Morda je tu tudi ključen problem filma – veliko je stila, suspenza, pretencioznosti, pa pravzaprav malo vsebine, psihologije, logike, čeprav lahko pozoren gledalec sluti končni preobrat daleč vnaprej. Hrbtenica filma je Nicole Kidman, ki odigra vlogo Grace z mešanico kontrolirane viktorijanske hladnosti na eni strani ter histerije na drugi. Avtor se zaveda žanrskih korenin in vzorcev in jih preigrava v svoj prid. Če pa se pogovarjamo o španskih grozljivkah, bi se veljalo spomniti *Neimenovanih* (Los sin nombre, 1998). Zanimiv je bil zato, ker je s precej podobnimi izraznimi sredstvi in režijskimi postopki uspel ustvariti še veliko bolj srhljivo in skrivnostno atmosfero. Morda tudi zato, ker so se *Neimenovani* dogajali v našem času, od *Vsiljivcev* pa nas loči že časovno obdobje, v katerega so umeščeni.

G.T.

Aleš Čakalič, Max Modic, Gorazd Trušnovec, Mateja Valentinčič

srbija leta nič

pogovor z goranom markovićem



Zbirni center

saš
jovanovski,
mateja
valentinčič

Od konca 50. let dalje v Srbiji skozi vsa naslednja obdobja nastajajo nekateri maloštevilni, a izvrstni filmi. Bi lahko govorili o "nacionalni kinematografiji" v smislu neke šole, tradicije; o nekaterih skupnih značilnostih, o nekakšni rdeči niti, ki v zgodovinski perspektivi povezuje te filme?

Ne počutim se dovolj podkovanega in ne poklicanega, da bi govoril o tem, posebej zato, ker pri svojem lastnem delu sploh ne čutim pripadnosti neki tradiciji, neki geografski oziroma nacionalni določitvi. Osebnost so mi Šumadinci prav tako blizu ali oddaljeni kot Kitajci, zame so enako neznani. Opredelil sem se za lastno, zoženo življenjsko izkustvo, za Beograd, za to, kar to mesto predstavlja; vsi moji filmi so usmerjeni k tej urbani celoti. Kar morda vendarle predstavlja nekakšno tradicijo srbskega filma: ruralna izkustva, partizanski film, vaška in predmestna tematika – vse to se mi zdi tuje, temu preprosto ne pripadam. Formiral sem se v povsem drugačnih okoliščinah. Moji predniki so iz Beograda, rodil sem se v Beogradu, študiral sem v Pragi (torej v srednji Evropi), moj celotni svet je osredotočen k nekemu urbanemu, srednjeevropskemu pogledu, ki s Srbi in Srbijo nima prav veliko skupnega. Zame torej sintagma "srbski film" ne obstaja.

Kaj pa tradicija "črnega" filma v Srbiji, filma generacije, ki je vaši neposredno predhodila?

Tu je morda res neka povezava, vendar samo kot antipod. Naša generacija je prišla takoj za tem, ko so zadušili in pregnali zelo pomembno generacijo t.i. črnega filma, ki jo reprezentirajo Živojin Pavlović, Želimir Žilnik, Dušan Makavejev in drugi. Ko so jim prepovedali delati filme, je nastal nek vakuum, znotraj katerega so se najprej zaplodile različne mediokritete, netalentirani, a politično "neoporečni" ljudje. To je v tem obdobju pomenilo popoln propad filma. Tedaj smo prišli na vrsto in poskušali vskočiti v to praznino. Začeli smo delati filme, ki so bili popolnoma drugačni od črnih, filme, ki so bili komunikativni, ki so imeli precejšnje občinstvo. Ti filmi so bili zabavni, a so na drugi strani ostali subverzivni in so po tej plati nadaljevali poslanstvo črnega filma v neki povsem drugačni formi. Ko so se odvijali dogodki, povezani z uničenjem črnega filma, sem bil študent. Junaška drža Živojina Pavlovića in Dušana Makavejeva sta bili zame pomemben vzor in hkrati dokaz, da je treba imeti poleg estetske tudi etično digniteto, da bi se lahko človek sploh ukvarjal s tem poklicem. Pregon filmov, kot so *WR-Misterij organizma* (1971), *Zaseda* (1969) itd., je name naredil globok vtis, pomenil je še eno potrditveno dejstvo, da živim v nesvobodnem, totalitarnem svetu, ki se mu moram zoperstaviti. Tako je tedaj hkrati z izkušnjo vkorakanja sovjetskih čet v Prago v meni dozorela ideja, da se moram kot človek boriti proti mračnjaški družbi in totalitarnemu redu, pa naj ga imenujemo realni, kot na Češkem, ali – kot pri nas – "mehki" socializem. Imela sta niz skupnih totalitarnih značilnosti. Vendar sem imel pri tem drugačen pristop. Črni film ni bil nikoli moja "skodelica čaja". Tako sem naredil film *Posebna vzgoja*, ki je bil na nek način sicer prav tako črn, a tudi zabaven – naredil sem ga na popolnoma drugačen način, kot bi ga, denimo, naredil Živojin Pavlović.

Ta razlika verjetno izhaja tudi iz tega, da ste se skupaj s svojo generacijo šolali v Pragi. Šola vam je verjetno dala nek nov pogled na film?

Sama šola ne toliko, dosti več življenje v tem mestu in zgodovinski dogodki. Gre predvsem za to, da sem pet let živel v samem srcu srednje Evrope in da sem za vedno ponotranjil tega duha. Doma se počutim, če grem v Subotico, na Palić, vseč mi je ikonografija tega okolja, podoben občutek imam v Ljubljani, tudi to je ambient, ki ga rad zagledam, ko odprem okno. Navadil

sem se na ta srednjeevropski pejzaž, ki se mi je v glavi ohranil kot nek model življenja. Na drugi strani smo se v Pragi soočili z dogodki okrog leta 1968, s propadom tedanjih idealov, ki je bil prav tam najbolj drastičen. Ne gre za kasnejše do-mišljanje. Končalo se je z vdorom ruskih tankov: rojstvo in smrt idealov leta '68 sta se pripetila prav v Pragi. V tem mestu je bila prav tedaj velika skupina ljudi, ki nis(m)o bili samo iz minule Jugoslavije, ampak iz celega sveta, Američani, Francozi, Švedsi, veliko Poljakov (z nami je, na primer, študirala Agnieszka Holland), Bolgarov itd. Pritegnila jih je nekakšna intuicija, ne šola, ne nek sistem šolanja ... Niso prišli, da bi se naučili, kako se kadrira ali montira, imeli so nek, kot pravimo, "višji" cilj. Ta višji cilj pa je bil popolnoma zamegljen, izbran izključno po intuiciji, nihče ni vedel, kaj se bo odigralo, tja smo vsi prihajali zgolj z neko željo, da bi bili prisotni, ko se bo dogajala zgodovina. Zelo zanimivo – danes, z distance, deluje nekoliko mistificirano –, ampak vsi so, ne da bi točno vedeli, zakaj, prihajali ravno tja ... Hočem torej reči, da me ni estetsko določilo šolanje, ampak nek srednjeevropski duh, celo ta "realsocializem", sama atmosfera v mestu ...

Še ena pikantna anekdota: akademija je delovala v poslopju, v katerem je bila nekoč ena praških gimnazij, tista, kamor je hodil tudi Kafka. Prostor, v katerem so potekala predavanja režije, pa je bil spet prav nekdanja Kafkova učilnica. Ko smo prišli na prvo uro, nam je profesor rekel: "Vi, gospe in gospodje, imate redke privilegij, da hodite v isti razred s Kafko..." Bil sem mlad, zato je bilo to zame posebej pomembno. Tistih pet let v Pragi sem zato porabil tudi za raziskovanje Kafkovega življenja, hodil sem po judovskem getu, trudil sem se, da bi čim več izvedel, itd. V tej četrti je živelo več mojih prijateljev, tudi starejši režiser, oskarjevec Ján Kádár, prijatelj mojega očeta, ki me je gostil v svojem stanovanju in mi veliko pripovedoval o usodi geta ... Vse to je name naredilo veliko večji vtis kot sama šola. Danes sem tudi sam profesor na fakulteti dramskih umetnosti in študentom na začetku predavanj vedno povem, da se tu o režiji ne bodo naučili kaj dosti, ker to ni nekaj, česar bi se bilo mogoče naučiti v šoli. Tovrstne šole vas lahko podučijo o nekaterih sistematičnih znanjih in obrtnih spretnostih, same magije filmske režije pa se ni mogoče naučiti.

Morda je vrhunec vašega ustvarjanja ravno v dveh žanrsko profiliranih filmih, hororju *Variola vera* in psihološkem trilerju *Že videno*. Kako to, da ste se kot eden prvih režiserjev v prostoru preminule države že v začetku osemdesetih lotili žanrskega filma?

Tega ni težko pojasniti. Ko sem začel, sem veliko delal na televiziji, naredil sem veliko dokumentarnih filmov. Kasneje, z igranimi filmi, sem to precej bogato dokumentaristično izkušnjo vgradil vanje. Delal sem objektivne filme, filme, ki so se ukvarjali z zunanostjo, z družbo, družbenimi fenomeni; izbiral sem male mikrokozmore, npr. popravni dom (*Posebna vzgoja*), šole (*Mojstri, mojstri*), malomeščansko družino (*Nacionalni razred*) ipd., ki so reprezentirali makrokosmos. Potem pa sem v nekem trenutku začutil, da se moram vrniti k sebi. Analiza družbe me ni več zanimala: rekel sem si, da je veliko bolj zanimivo, kar se dogaja v človeku samem. Prav po filmu *Variola vera*, ki je bil nekakšen vrhunec mojega zanimanja za družbene teme, sem se odločil za preobrat in posnel *Že videno*, ki se stilistično zelo razlikuje od prejšnjih filmov: poln je subjektivnih kadrov, stilskih figur, kot so *flash-backi*, ipd. Naslednji korak je atelje: z *Variolo vero* zaključim objektivistično fazo, snemanje na ulici,



snemanje vsega, kar je objektivno. Vstopim torej v atelje: moj sklep se glasi, da fiktivna stvarnost na filmu izpade bolje od avtentične. Vzemite na primer neko stanovanje, kamor imate možnost priti snemat – če gre za pravo stanovanje, potem je to polno zgodb o ljudeh, ki so v njem živeli, še živijo itd. Če pa stanovanje zgradite iz kartona, imate možnost, da se vam nič ne prikrade od zunaj, je zgolj v funkciji vaše zgodbe, na filmu izpade resničnejše od resničnega, čeprav je kartonsko. Ta obrat k intimi, ki se je začel z *Že videno*, sem potem forsiral še naprej, v *Zbirnem centru* sem v studiu delal celo eksterierje. Dvorišče, kjer smo snemali, sem hotel očistiti vseh nepotrebnih fasad in stavb – vse je moralo biti v funkciji neke konsistentne zgodbe. Šel sem torej stran od realnosti, k nekim povsem drugim stvarim, k žanru – ko pa se je začel ves ta horror z Miloševićem, sem se moral znova vrniti k realnosti, k dokumentarcem. Po *Utrgani tragediji* sem posnel dva, oba sta bila navdihnjena z mladostno fascinacijo s Camusom in posvečena upor in odporu, eden po *Upornem človeku*, drugi po *Sizifovem mitu*. Tudi *Variola vera* temelji na *Kugi*.

Petdesetletnemu obdobju "mehkega socializma" je v Srbiji sledilo deset let Miloševićevega – po vaših lastnih besedah – kvazikomunizma, celo "nacional-socializma" ... O tem govori vaš zadnji film *Srbija leta nič*?

V tem filmu sem se ukvarjal z vsem, kar se je v tem obdobju dogajalo v moji glavi in v glavah drugih ljudi, s psihološkimi in vsemi drugimi spremembami ... S tem obdobjem se nisem znal spopasti drugače kot s pričevanjem o tem, kaj se je dogajalo v moji duši... Ob vseh vojnih strahotah in političnih preobratih so se dogajale tudi globoke psihološke spremembe. V Srbiji je bila, po mojem mnenju, titoistična iluzija, v kateri je Jugoslavija živela petdeset let, najmočnejša, ukoreninila se je najgloblje. To je izkoristil Milošević. Šlo je za nekakšno hipnozo – in prebujanje je bilo trdo, boleč padec na tla ... Posledice niso samo ekonomske in politične, najgloblje so morda na polju psihologije. V filmu prikazujem, na primer, v Beogradu zelo razširjene t.i. ljudske kuhinje, kamor lahko vstopijo sestrani, že dolgo lačni ljudje in zaprosijo za brezplačen obrok. Prišlo mi je na misel, da bi morali po istem vzorcu ljudem omogočiti tudi dostop do nekakšnih "ljudskih psihiatričnih kavčev" ... Veliko ljudi je preživelo hude frustracije in tovrstna pomoč bi bila nekaterim zares potrebna.

Tematika psihiatrične klinike je prisotna v vaši *Utrgani tragediji*.

Na žalost sem v nekem obdobju že skoraj začel nekako verjeti, da sem s svojimi filmi anticipiral, priklical vse mogoče grozote. Ko sem snemal *Variolo vero*, sem priklical neke vrste klavstrofobično situacijo, ki se nam je deset let pozneje, leta 1992, dejansko zgodila. Bili



Nacionalni razred

smo izolirani s sankcijami, v neki vrsti karantene. Določeni ljudje so me tedaj spraševali: kako si to vedel? Odgovarjal sem: saj nisem vedel! Rekonstruiral sem samo nek dejanski pojav bolezni, ki se je zgodil deset let prej, tj. leta 1972; leta 1982 sem o tem posnel film, 1992. pa smo se zares znašli zaklenjeni v nekakšno ogromno karanteno. Vsakih deset let se je ta klavstrofobična situacija pojavila v mojem življenju in začel sem se obtoževati, da sem jo priklical... Tedaj sem si rekel, da so stvari, s katerimi se ne smeš igrati. S fenomenom smrti, kot v *Zbirnem centru*, na primer. Se smeš brez posledic norčevati iz teme smrti? Je to morda prepovedana tema? Vse to so seveda samo misli obupanca, ki nimajo nikakršne zveze z realnostjo. Morda sem res slutil neke stvari. Denimo, da imamo ljudje iz tega poklica določeno intuicijo, da sublimiramo določene družbene procese, da lahko predvidimo nekatere njihove prihodnje, možne forme... Še bolj verjetno pa je, da gre za golo naključje, za mistifikacijo, za to, da je mogoče vsak film kasneje razumeti kot anticipacijo česarkoli. Kdo ve, kaj je res?

V devetdesetih je v Srbiji vsemu navkljub nastalo nekaj izjemnih filmov, tudi pet vaših. Kakšni so bili verjetno prav nič zavidanja vredni pogoji produkcije?

V devetdesetih sem sam posnel tri celovečerne in dva dokumentarna filma, vendar so bili vsi posneti s francoskim denarjem. V vseh petih filmih so finančno sodelovali Centre nationale de la cinématographie, Canal plus in Canal arte.

Brez francoske države ne bi mogel posneti niti ene same sekunde filma. Ko se je vse skupaj začelo, sem dobil tako moralno kot finančno pomoč za nadaljevanje svojega dela. Na podoben način so, kolikor vem, snemali tudi drugi, Paskaljević in Kusturica, na primer, nekaj pa se je snemalo tudi v Beogradu, v težjih okoliščinah, a tudi s sumljivim denarjem – kdo ve, kdo vse je to financiral, nekaj malega morda celo Miloševićev režim. Sam nisem imel več niti moralnih niti fizičnih možnosti za delo v Jugoslaviji, zato sem začel sodelovati s Francozi. Drugače kot nekateri drugi kolegi pa sem še vedno stanoval in živel v Beogradu. Snemal sem francoske filme v srbskem jeziku, živel sem v nekakšnem eksilu znotraj domovine, v emigraciji, ne da bi pri tem zapustil svoje beograjsko stanovanje. Splet dogodkov je bil po svoje zelo zanimiv, imel sem srečo, Francija pa se je izkazala kot neko zelo civilizirano

okolje. Saj veste, da veliko pomagajo, ni več festivala, kjer bi se nek kazahstanski, iranski ali japonski film pojavil brez soudeležbe francoskega kapitala. Brez njihove pomoči se torej tudi sam nikakor ne bi znašel.

Kaj pa same lokacije? Iz vaših filmov je razvidno, da vam te veliko pomenijo.

Enega filma, *Utrgane tragedije*, sploh nisem mogel snemati v Beogradu, prisiljen sem ga bil posneti v Bolgariji. Bilo je težko, tema je bila "naša", jezik je bil "naš", Sofija pa je morala igrati Beograd: ponesrečena kombinacija, saj je tam vse drugače – drugačna arhitektura, drugačna atmosfera, zunanji sodelavci, ki se težko ujamejo z igralci in stalno ekipo. Delo pri tem filmu je bilo zares težavno, tudi sam sem se tedaj psihološko nekaj mesecev zelo slabo počutil (bilo je ravno na sredini omenjanega obdobja (1994–5)), splošna situacija je bila videti sploh brezupna... Nekajkrat sem precej hudo zbolel, ves čas sem razmišljal, kako mi ne bo nikoli uspelo... No, na koncu sem se vendarle srečno izvlekel.

Utrgana tragedija je film s priokusom teatralnosti. S tem spominja na kasnejši Paskaljevićev film *Sod smodnika* (1998). Enako velja za *Zbirni center*. Vsi trije so izvirno gledališke predstave. Kako ufilmiti dramske predloge? Tu seveda ne moremo niti mimo legendarnega dramatika in scenarista Dušana Kovačevića, ki je poleg vas oscenaril tudi Šijana in Kusturico, filmske režije pa se je znal lotiti tudi sam?

Vedno gre za to, ali gledališke predloge uspešno transponirate v film ali ne. Včasih se posreči, včasih ne... Včasih nekaj deluje preveč teatralno, včasih uspe kot film. Pred začetkom dela na filmu tega ne morete vedeti.

Bili ste v igri za ekranizacijo Kovačevićega teksta, po katerem je kasneje nastalo kontroveržno Kusturicevo *Podzemlje*?

O tem tekstu sva se s Kovačevićem pogovarjala kar nekaj let, čeprav v gledališču ni nikoli doživel kakega pretiranega uspeha. Kljub temu da se mi je zdel filmičen, mi za ekranizacijo ni uspelo nikoli zorganizirati dovolj denarja. Na začetku je šlo za povsem enostavno zgodbo, kratek tekst z naslovom *Pomlad v januarju*, zgodbo o ljudeh, ki izdelujejo orožje in jih izkoriščevalski gospodar leta zadržuje v kleti z izgovorom, da je na površju še vedno vojna. Ta preprosta zgodba je bila tedaj vse. Kasneje je bil tekst všeč Kusturici, razširil ga je v celo sago. Celo v več filmov.

Miloševićev režim je temeljil na medijskih, v glavnem televizijskih lažeh in dezinformacijah. Koliko so običajni ljudje sploh vedeli o vojni, o dejstvih: Vukovarju, Dubrovniku, Sarajevu, Srebrenici ...

Tudi to je del mojega zadnjega filma, tematika malignosti te propagande. V filmu sem to preprosto poimenoval "pornografija". V nekem trenutku sem dojel, da je najvišja stopnja medijske manipulacije neka vrsta pornografije, da tisto, kar v TV dnevniku počno voditeljice, popolnoma ustreza kretnjam in načinu govora porno zvezd. Znotraj filma *Srbija leta nič* sem o tem naredil majhen filmski esej... Moram priznati, da mi je postalo laže, ko sem prišel do tega sklepa. V trenutku, ko sem ugotovil: da, seveda, to je to, to je pornografija. Olajšanje! Do tedaj sem verjel, da gre za neko superperfidno zaroto, za neko mašinerijo, za nekaj kompleksnega, kompliciranega... Potem sem ugotovil, da tu neka kompleksnost sploh ni potrebna: važno je le, da se najdejo ljudje brez slehernega odnosa do česarkoli, brez vsakršnih predsodkov, brez kakršnekoli etike, da

gre za neko popolnoma enostavno nemoralo: potem je vse mogoče! Šlo je za institucijo, ki je sistematično, brez prekinitve, nudila neko izkrivljeno sliko sveta, popoln falsifikat, neko paranoično idejo o tem, da smo mi žrtve, preganjani narod, proti kateremu je šel v križarsko vojno cel svet. Vendar ljudje niso tako neumni, da ne bi mogli razumeti. Tudi sam sem razmišljal, ali je mogoče, da so tako neumni, da v vse to verjamejo... Potem sem ugotovil, da obstajajo ljudje, ki enostavno hočejo verjeti, želijo verjeti, delajo se, da verjamejo, želijo to svojo iluzijo izživeti – zaradi svoje nemoči, nizkih strasti, podlih želja ... Medijska manipulacija je obstala zaradi želja publike, ne zaradi želja njenih tvorcev. Publika je bila potrošnik: kot da bi neprekinjeno zahajala v nek popolnoma minoren, a ves čas razprodan vogalni porno kino.

Kljub vsemu pa ta totalitarni režim, drugače kot drugi totalitarni režimi, ni proizvedel nikakršnega lastnega propagandnega, ideološkega filma. Prevlada nad televizijo mu je bila povsem dovolj.

Film je bil tu ves čas povsem marginalen. Med režimskimi produkti je nekaj zelo redkih izjem...

... na primer Kosovska bitka ...

Da! A vse skupaj zelo malo, zelo, zelo malo. Milošević in njegovi niso imeli nikakršnega čuta za umetnost, še posebej ne za dramsko. Kolikor vem, je bil Milošević v vsem času, ko je bil na oblasti, enkrat samkrat v gledališču. Upam si trditi, da v življenju ni videl enega samega filma. Ni imel nikakršnega odnosa do umetnosti sploh, kar je bila po svoje sreča v nesreči. Ko nisem več mogel delati pri filmu, sem se preusmeril v gledališče. Gledališče se je obnašalo častno, nikoli ni podleglo. Sam sem napisal štiri in režiral dve gledališki predstavi, tudi s Sterijino nagrado pospremljeno *Turnejo* (1996), ki je povsem odkrito govorila o nacistični norosti med Srbi in o vojni v Bosni. Ob podelitvi nagrad smo doživeli strahovit napad zgroženih nacionalistov, vendar je to hitro minilo, kmalu so začeli prihajati običajni obiskovalci. Gledališče je odtlej funkcioniralo brez vsakršnih problemov, saj se Miloševiću in njegovemu režimu ni zdelo smiselno, da bi tu karkoli omejevali. Vse umazano delo je opravila televizija, filmu in gledališču, ob katerem se je zbiralo stalno, ne tako majhno, a v primerjavi s televizijskim zanemarljivo občinstvo, je bilo to prihranjeno.

Film Srđana Dragojevića *Lepe vasi lepo gorijo*, tudi v Sloveniji eden najbolj gledanih filmov, je požel veliko ovacij, pa tudi kritik: nekateri so ga doumeli kot ironično-radikalno kritiko vojne in nacionalizma, drugi kot nekakšen panegirik vojni in nacionalizmu? Hočete, naj jaz odločim o tem? Naj se postavim na eno ali drugo stran? (smeh)

Komentar bi bil povsem dovolj ...

Povsem objektivno vam lahko povem, da nisem kritik. Res pa je, da je ta film name močno deloval. Še teže je presojeti, če vemo, da je bil avtor moj študent in da je njegov prvi film, *Mi nismo angeli*, njegov diplomski film, jaz pa njegov profesor. Lahko rečem, da so se mi zdele *Lepe vasi* odlično režirane.

... absolutno ...

V političnem in idejnem smislu pa imam dosti dvomov. Vzemimo samo tiste scene iz bolnice, s karikiranim prikazom žensk, ki demonstrirajo proti vojni: ti deli filma se mi zdijo zelo slabi in neprepičljivi. Deli, kjer gre za akcijo, za režijske ekshibicije, igralske miniaturre – vse to mi je, moram priznati, všeč. Zelo slabo pa je spet



Tito in jaz

izdelan lik tiste ameriške novinarki. Do tega filma imam, skratka, ambivalenten odnos: gre za odlično režiran film inteligentnega avtorja, a z žal preveč očitnimi slabostmi, predvsem v obravnavi žensk in nekaterih povsem razvidnih političnih fenomenov. Pravzaprav se mi zdi v celoti sumljiv ves tisti del, ki se dogaja v bolnici. Po mojem pa mu je vendarle šlo za to, da bi posnel dober protivojni film, tj. vojni film, v katerem so vsi obravnavani približno enako, kar je tudi bistvo vojnega filma. Na koncu so na obeh straneh samo žrtve: zmagovalcev v vojnah ni. Ob tem je pokazal, da je tudi močan režiser – v času, ko večina ljudi ni imela niti za kruh, mu je uspelo posneti film s proračunom, ki se ga ne bi sramoval niti Hollywood. Z *Ranami* pa je pokazal, da je tudi močna osebnost: kljub temu da mnogi tega filma ne marajo, mu je skozi lika teh dveh mulcev uspelo predočiti vso malignost situacije. Scenarij tega filma je enostavno izvrsten.

Na koncu se spet vračamo k rossellinijevski temi *Leta nič*. Kakšna je po vašem mnenju družba po padcu Miloševićevega režima? Če v Feralu – včasih pa tudi v Mladini – beremo kolumne Petra Lukovića, je prevrat, žal, zreduciran zgolj na poanto sicer duhovitega grafita: "Sve je isto samo njega nema".

Osebnostno mislim, da je Zahod, oz. tisto, kar marsikdo razume pod tem imenom, preveč poenostavil tisto, kar razumemo pod fenomenom "milošević". Mislim, da Milošević sploh ni nekaj pomembnega, mislim, da si lahko vsak manijak zaželi, da bi postal predsednik neke države. Ko pa ljudje takšnega tipa izvolijo, in to celo večkrat, postane to problem teh ljudi, ne tega tipa ... Drama torej ni v tem, kaj bo z "miloševićem", ki je nek popolnoma marginalen pojav: gre za vse te ljudi z ozemlja že propadle t.i. ZR Jugoslavije, najbolj nevalgične točke v nekdanji veliki federaciji ... Gre za to, da se ti ljudje zazro sami vase, da se znebijo iluzij, da so nekaj posebnega, zmagovalci dveh svetovnih vojn ali večne žrtve ... Prej ko bodo spoznali, da je Srbija samo neka majhna, marginalna, revna, nepomembna država in da se njeni prebivalci v ničemer bistvenem ne razlikujejo od svojih sosedov, tem bolje. •

goran marković –

od posebne vzgoje do srbije,
leta nič



Posebna vzgoja

“Na Festivalu dokumentarnega in kratkega filma v Beogradu leta 1971 je bil moj prvi film Brez naslova (Bez naziva, 1971, po istoimenski zgodbi Borisa Pilnjaka, v produkciji Televizije Beograd, barvni, 35 mm, dolžine 20 min) izžvižgan in osmešen. Posledica tega poraza je bila izguba dela, od katerega sem ravno začel živeti – vrata televizije so se mi zaprla. Brez možnosti, da bi se ukvarjal z režijo, sem nekaj časa delal kot montažer, pa tudi kot asistent montaže. Najhujše je bilo, da sem se začel obnašati, kot da sem kriv, in namesto da bi čim prej pozabil na neprijetno epizodo, sem se nenehno hranil s samodestrukcijo. Kmalu zatem sem odšel v vojsko, kjer sem bil ne samo najstarejši v enoti, ampak tudi najdebelejši in najbolj brezvoljen. Leta 1973, po nekaj mesecih v JLA, sem pomislil, da je z mano kot režiserjem konec. Izgubil sem še poslednjo trohico samozavesti...”

Tako začenja Goran Marković svoje spomine na začetke lastne filmske kariere v avtobiografski knjigi *Češka škola ne postoji*. Potemtakem ni čudno, da si je za svoj

prvi celovečerec z naslovom *Posebna vzgoja* (1977) izbral tematiko popravnega doma. Iz več razlogov. Eden od njih bi lahko bil ta, da je bil kot študent praške FAMU skupaj s Srdjanom Karanovićem, Rajkom Grličem, Lordanom Zafranovićem in še kom predstavnik tiste zlate generacije, ki je “pri polni zavesti” in od blizu doživela prelomno leto '68 – in to na Češkoslovaškem, kjer se je zahteva po liberalizaciji družbe združila z nacionalnim vprašanjem, kar so v hipu “razrešili” tanki sovjetske okupacije, medtem ko je na Vaclavskih namestih zaman gorelo samožrtvovano telo Jana Palacha. Zanimiv in pomenljiv je podatek, da je bil eden od jugoslovanskih študentov, Pega Popović, tisti, ki je v mrtvašnici posnel zgodovinske fotografije Palachovega trupla, ki so obšle svet ... Tudi Marković je večkrat poudarjal, da svojih filmov v času socializma ni delal le z estetskim namenom in prepričanjem, temveč da bodo učinkovali kot “politično dejanje”. In dejansko se njegovi filmi v retrospektivi gledajo kot tematsko drzne in formalno izčiščene, celo profetske metafore polpreteklega jugoslovanskega družbenopolitičnega

**mateja
valentiničič**

življenja in nehanja. Izjemno bogat in raznolik Markovičev opus, ki obsega komaj deset pravih, netelevisijskih, celovečernih filmov, prečijo tri nespregledljive tematske konstante: vzdušje klavstrofobične katastrofičnosti, a hkrati tudi upor proti totalitarnim pritiskom in vitalistično zaupanje v moralni angažma posameznika.

Kdo sploh je Goran Marković (1946)? Sin znanih srbskih igralskih legend Radeta in Olivere Marković, ki sta ga v študij filmske režije na slavni Filmski akademiji v Pragi zmamila predvsem cinefilska obsedenost prijatelja Karanovića in *Črni Peter* (Černy Petr, 1963) Miloša Formana, ter seveda dogajanje okrog Kino-kluba Beograd, ki je bil v šestdesetih središče tistega novega jugoslovanskega filma, ki ga je politika kmalu zlovesče označila za "črnega".

"Posledice majskega dogodka 1968 in poraza študentskega gibanja v svetu so se tudi pri nas najlepše odražale v sredstvih masovne komunikacije, zlasti na televizijskem programu. Sivina, bojzljivost, konvencionalnost ter posvečanje benignim temam in problemom – takšna je bila televizija konec šestdesetih. Ne valuj – je bilo osnovno pravilo igre, glavni uredniški ideal pa snemanje oddaj o ničemer. Če k temu dodamo še težji položaj v kinematografiji – pregon t.i. črnega filma in nastop mediokritetnega vala, ki je pljusnil na izpraznjeno mesto, s katerega so bili z blatno gorjačo pregnani Žika Pavlović, Dušan Makavejev in Saša Petrović (da sploh ne govorim o tragičnem primeru Laze Stojanovića) – potem dobimo žalostno sliko konformistične močvare." (Češka škola ne postoji, str. 5-6)

Mladi praški levi niso po prihodu domov naleteli na nič kaj ugodno ustvarjalno ozračje. Ampak našla se je ženska, Zora Korać, v funkciji urednice Drugega programa v nastajanju, ki je fantom dala prvo priložnost na televiziji... Goran Marković se je na tak način dokopal do svojega 35-mm profesionalnega debija, čeprav si je v filmskem pogledu z njim istočasno naredil slabo uslugo. Šele v drugi polovici sedemdesetih je s kultno serijo *Na vrat na nos* (Grlom u jagode, 1975) tandema Karanović-Grić in prvencema *Čuvaj plažo v zimskem času* (Čuvar plaže u zimskom periodu, 1976) Gorana Paskaljevića ter Markovičevo *Posebno vzgojo* končno le prišlo do uspešnega preboja tudi njegove dela željne generacije.

Najbolj v oči bijoča značilnost praških diplomantov je spoj avtorstva, torej podpis pod režijo in scenarij, ter komercialnost, ki jo je zaznati v njihovi težnji po "dobri zgodbi", po aktualnosti, v nagnjenju do sodobne urbane problematike, do realizma in žanra obenem, in v odprtosti k razsežnosti komičnega v vseh pojavnih oblikah – od humorja do ironije, od grotesknega in satiričnega do tragikomičnega. V tedanjo jugoslovansko kinematografijo so s svojevrstnim "urbanim eksistencializmom" vnesli nekaj "prizemljenega" duha češkega novega vala zunaj formalnih okvirov modernističnega esteticizma. Goranu Markoviću so na FAMU nekaj let vtepali v glavo prozaična vprašanja "kdo, kje, kako in zakaj", dokler se ni dokončno zavedel dejstva, da "na platnu intonacija nekega stavka učinkuje stokrat močnejše od njegove vsebine".

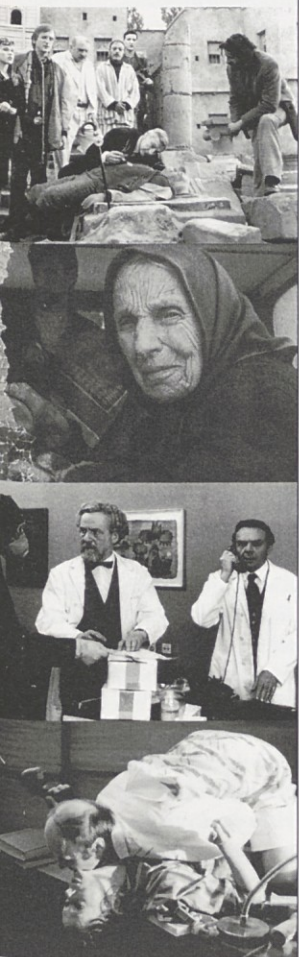
"Ko o tem razmišljam danes, je možno, da se je že takrat vame vcepilo strahospoštovanje do zgodbe. Story ... Obračanje k njej mi je pomagalo, da sem v zadnjem trenutku ujel tiste, ki so že doumeli, kaj so osnovni problemi režije. Takrat tega nisem mogel vedeti, a

morda sem zaslužil, da je zgodba sama po sebi sporočilo, da ji, v kolikor deluje in učinkuje na ljudi, ne manjka več ničesar." (Češka škola ne postoji, str. 20)

Markovičev filmski interes in senzibilnost sta prepoznavna v vseh njegovih filmih od sedemdesetih let do danes. Njegov kritični odnos do družbe se je izkazal že skozi obravnavo konflikta med pravoverno, "strokovno" in zgolj človeško, na zaupanju temelječo "prevzgojo" mladoletnih delikventov v prvencu *Posebna vzgoja*, ki je z režijsko zrelostjo in čustveno toplino upravičeno navdušil gledalce. Zanj je leta 1977 v Mannheimu dobil nagrado za debitantski celovečerni igrani film. Natanko deset let prej sta nastala odlična "črna" filma na isto temo: *Grajski biki* (1967) Jožeta Pogačnika in *Mali vojaki* (Mali vojnici, 1967) Bate Čengića. Če je bil Pogačnikov film disidentski zato, ker je mladinski vzgojni dom v socialističnem sistemu prikazal kot zapor, ki iz gojencev, normalnih fantov, dela delikvente, si je Čengić privoščil še več: otroke, vojne sirote, čustveno prikrajšane "male vojake" si je upal pokazati kot sadiste, ki z maltretiranjem "drugačnega" vrstnika imitirajo svet odraslih in njihove (partizanske, komunistične?) ideologije, katerih žrtve so v resnici. Gorana Markovića v *Posebni vzgoji* bolj kot ideologija zanima dramski konflikt, nasprotujoče si družbene, psihološke in vzgojne komponente situacije, ki vplivajo na razvoj in pustijo pečat na osebnosti dečka, čigar usodo spremljamo, pri čemer se nam izriše izrazito subjektivna slika posameznika in sveta, ki ga obkroža. Povsem avtentično, skoraj dokumentaristično, brez patetike. Integracija zunanjih dogodkov in notranje preobrazbe, odraščanja, je popolna, zaradi česar so filmski liki ob izjemnih igralskih kreacijah Slavka Štimca, Ljubiše Samardžića in Aleksandra Berčka tako življenjski in prepričljivi. Že s tem filmom, po avtorjevih besedah posnetim bolj s trebuhom kot z glavo, je Marković pokazal svojo pripadnost generaciji, ki je zgodovinsko manj obremenjena in filmsko bolj sproščeno – podobno kot češki novi val – nadaljevala tam, kjer je politika z različnimi cenzorskimi mehanizmi zaustavila kritično liberalni duh filmov njihovih "črnih" predhodnikov. Čisto v smislu primerjave, ki jo je Dušan Makavejev potegnil med jugoslovanskim črnim filmom in češkim novim valom: *"Čehi imajo povsem drugačen način razbijanja dogmatizma kot mi – mi imamo t.i. antidogmatski dogmatizem, ki celo avtodestruktivno obračunava z dogmatično preteklostjo, Čehi pa so ugotovili, da se mora revolucija začeti iz ljubezni, iz ljubezenskega procesa; oni uničujejo nabrekle konstrukcije dogmatizma s pomočjo čutnih doživetij."* (*Okno v intimnost*, Ekran, 1969, št.65/66)

"To, s čimer se ukvarjamo mi, režiserji, in po čemer se razlikujemo od drugih, je ravno zmožnost, da na poseben način ugledamo prostor, videz predmeta, del oblacila, luč, ki pada na ljudi in stvari. Poleg tega moramo razlagati stanja človekove duše na osnovi neznatnih, drugim neopaznih signalov, s katerimi se ljudje razgaljajo v svojem vsakdanjem obnašanju. V naših rokah postanejo najnavadnejši življenjski pripetljaji veliki dramski poudarki, dogajanja, ki jim drugi ne pripisujejo nobenega pomena, pa se pretvarjajo v velike dramske tokove. Film ima sposobnost, da iz teh, recimo jim odpadkov vsakdanjosti, ustvarja čisto zlato ..." (Seta sa osmehom neizvesnosti, str. 48)

Urbanost, čutnost, eksistencializem, intimizem se – za razliko od tragičnega priokusa, ki ga zapusti konec *Posebne vzgoje* – v naslednjih dveh Markovičevih filmih obarvajo z družbeno ironijo in celo satiro. *Nacionalni razred* (1979) je lahkotnejša, a vendarle grenko-sladka

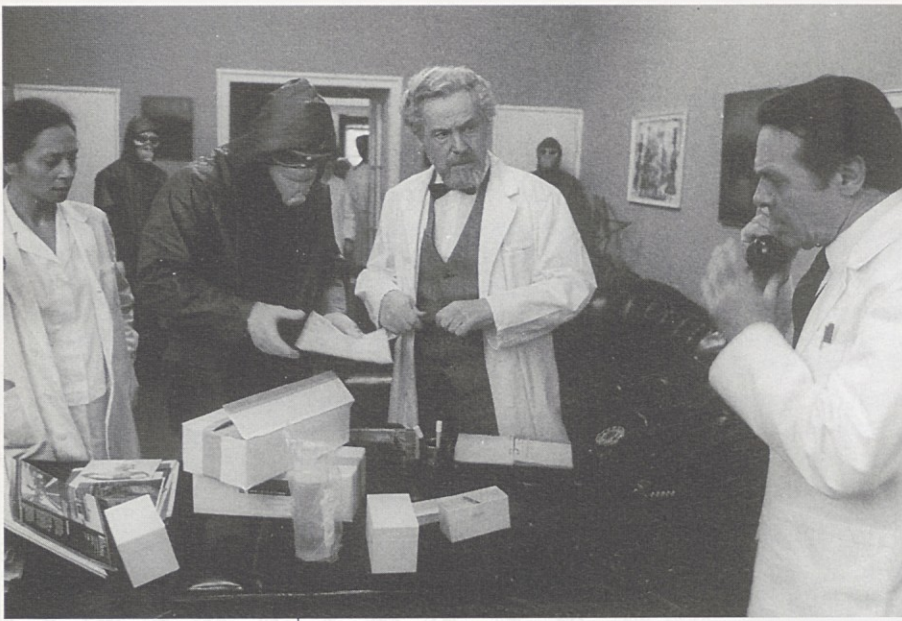


Zbirni center

Srbija, leto nič

Variola vera

Utrgana tragedija



Variola vera

komedija o mladeničevem prisilnem "slovesu od mladosti", ko njegova lahkomiselnost trči na zahteve družbe, zaradi česar mora dirkanje z avtomobili zamenjati s poroko in odhodom v vojsko. V filmu *Mojstri, mojstri* (1981) pa gre za satirični prikaz odnosov v učiteljskem kolektivu na osnovni šoli, ki jo s trdo roko vodi samozavestna ravnateljica; ne glede na zasluge mora nenadoma zaradi "politične neustreznosti" v predčasni pokoj, kar ji povedo, da je ironija še večja in presenečenje popolno, na zabavi, ki jo je sama organizirala v počastitev dolgoletne sodelavke – postarane in zgarane snažilke –, ki odhaja v pokoj. V *Mojstrib*, tej dramaturško polifoni komediji nravi, v kateri se v zaprtem krogu moderne državne izobraževalne ustanove vegetirajoče motajo nušičevski karakterji s svojimi malimi umazanimi skrivnostmi, podlimi nakanami, banalnostmi, užitki, iztržki in opravljanji, je metafora družbe, čeprav prikrita z "brezčasnim" absurdnim humorjem, morda najbolj očitna. Markovičeva kritičnost, ki se posredno gotovo navezuje na predhodno, tisto avtorsko in evropsko relevantno jugoslovansko kinematografijo, je po Ranku Munitiću prisotna tudi v njegovih prvih dveh filmih. V *Posebni vzgoji* pod krinko stereotipa "pedagoške poeme" Marković sugerira gledalcu nekaj dosti bolj človeškega, torej problematičnega, bolj žalostnega in mračnega, kot je goli vzgojno-ideološki konflikt, medtem ko je Dragan Nikolić kot neresni, eksistencialno neobremenjeni, meje lastne svobode izzivajoči Floyd v *Nacionalnem razredu* diskretna in konformističnim sedemdesetim letom primernejša različica Džimija Barke iz "črne" klasike Živojina Pavlovića *Ko bom mrtev in bel* (Kad budem mrtav i beo, 1967).

"Ko danes ponovno gledamo prve tri Goranove celovečerce, nas preseneti silna žalost, ki se prebija iz njih: skoraj iz vsakega kadra, mimo konkretnih likov in dogajanja, ki največkrat sploh ni tako žalostno ne tragično, medtem ko režiser na takšnem čustvenem 'okusu' oziroma učinku niti najmanj ne insistira. Normalno – saj ne gre za hotenje, namero, tendenco ali "sporočilo", temveč preprosto za resnično "življenjsko stanje stvari" v času in prostoru, kjer so filmi nastali." (Seta sa osmehom neizvesnosti, str. 30)

Na začetku omenjena razsežnost katastrofičnosti in politične klavstrofobičnosti ima svoj izraz v Markovičevi značilni temi razpada delovanja družbenih institucij: v *Mojstrib* gre za šolo, v obeh njegovih

najbolj izrazitih žanrskih filmih – *Variola vera* (1981) in *Že videno* (1987) – pa za bolnišnico in družino. Goran Marković je bil v zgodnjih osemdesetih eden prvih režiserjev mlajše generacije v jugoslovanskem prostoru, ki si je upal spopasti s klasično formo grozljivke in psihološke srhljivke. V primeru *Variole vere*, s katero je dosegel tudi zanj novo dramsko kvaliteto in intenziteto, je film katastrofe in grozljivko hkrati uporabil kot sugestivno alegorijo funkcioniranja takratnega, že prikrito razpadajočega političnega režima: *"Besno napredujoče dramsko dogajanje z občasnimi, še bolj grozljivimi in vznemirjajočimi zatišji, ki se odvija v glavnem v mraku, ponoči, v poltemi, Variolo vero vzpostavlja kot pošastno moro, neke vrste 'prehodno cono', v kateri se slabotne človeške sile skušajo upreti onstranskemu zlu, prispelemu skupaj z usodnim objektom-prenašalcem (lesena piščal) iz drugega dela sveta, a dejansko – prihajajočim iz dimenzije nezavedne, nedoumljive prepovedi."* (ibid., str. 31)

Resničen izbruh črnih koz v Beogradu leta 1972, ki ga je oblast hotela zatajiti, a ji je ušel izpod nadzora, ponuja ironične vzporednice z valom "črnega" jugoslovanskega filma, ki so ga prav tega leta s prepovedmi, bunkeriranjem, odpusti, zapornimi nalogi in začasno emigracijo glavnih protagonistov dokončno zatolkli. O *Varioli veri* se vsekakor da razmišljati na več problemskih in pomenskih ravneh. Tudi Markovičev drugi žanrski presežek, *Že videno*, grozljivko psihološko politične vrste, ki v svoji izjemni učinkovitosti, suspenzičnosti in grafičnosti ne zaostaja za filmi kalibra *Carrie* (1976, Brian de Palma) ali *Psiho* (1960, Alfred Hitchcock), je skozi lik genialnega, a frustriranega pianista zlahka razumeti kot metaforo "ubijalskega" sistema. Mustafa Nadarević, v eni svojih najbolj zapomnljivih filmskih vlog, je človek, ki ga v norost in krvavi obračun z bližnjimi pripelje intimna travma izvirnega "meščanskega greha" in poznejše dolgotrajne komunistične pokore, kar se odraža v njegovi nezmožnosti javnega nastopanja: *"Po eni strani genialni nerealizirani glasbenik, po drugi smrtonosni monstrum (namesto iz laboratorija doktorja Frankensteinia iztisnjen iz 'flajšmašine' Kompartije Jugoslavije), se v toku filma razvije do formata redko kdaj tako sugestivnega personalnega znamenja psihološke srhljivke nasploh: sam v sebi nosilec in utelešenje glavnega motiva-vzmeti tega prepadnega žanra, pripovedi o strmoglavljenju in izginotju človeškega stvora v lastnem notranjem breznu."* (ibid., str. 36)

Ravno v tem psihotrilerju se je v vsej virtuoznosti pokazalo tisto, kar je bilo že v polni meri prisotno tako v Markovičevih *Mojstrib* kot v *Varioli veri* – njegovo obvladovanje prostora, predvsem interiera, ki s svojo zaprtostjo po eni strani konotira občutja klavstrofobije, po drugi pa režiserja napotuje k stilizaciji. Prostor, bolešno prenatrpan s predmeti, v *Že videno* postane živi, pulzirajoči "umetni partner" Mihajlu kot živemu mrtvecu, nekakšno monstrozno okolje-objekt človeka pošasti. S stališča formalne stilistike bi lahko celoten Markovičev opus opredelili z dvojico interier/eksterier, ki je lajtmotiv njegovega filmskega (de)šifriranja obstajanja, dramskega dogajanja in nenazadnje žanra. Od "realizma" prvih dveh celovečercov, kjer je – posebno v *Nacionalnem razredu* – poudarek na odprtosti, naravnosti, življenju samem, ki se dogaja tako zunaj kot znotraj, je Marković svoje naslednje filme vse bolj in bolj stiliziral in jih v skladu s "poetsko realnostjo" svojih vizij (in

brutalno realnostjo vse hujše krepitve nacionalizma in totalitarizma v drugi polovici osemdesetih let v Srbiji) snemal kot "umetne", žanrske, ali celo izumetničene, groteskne svetove predvsem v interierjih. Tipičen primer je *Zbirni center* (1988), črna parodična komedija z elementi fantastike in groteske, za katero se zdi, da je nastajala v slutnji prihajajoče vojne. Marković v njej na vizualno fascinanten in režijsko dovršen način spet obračunava s sebi lastno obsesivno tematiko: z arheologijo mentalitete srbskega naroda v vakuumu med zapuščino komunistične preteklosti, primitivizmom vsakdanjega življenja, ki mu po pravilu vladajo banalni interesi, male nizkosti ter pohlep, in med neopredeljivim "onstranstvom" dežele ne čisto mrtvih, nezadovoljnih duhov ... Aluzivna, prihodnost napovedujoča podoba Miloševićevega "nebeskog naroda", ki mora (bo moral) ne mrtev ne živ v vicah zgodovine ponovno prepevati žalostinke? "*Cveta trešnja u planini, proleće se na put sprema, sve je isto u mom kraju, samo mene više nema ... Zeleni se loza vita, oko starog kućnog trema, sve je isto kao nekad, samo mene više nema...*" Film zagotovo nudi obilje interpretativnega gradiva, z današnje perspektive še bolj kot v času svojega nastanka pred štirinajstimi leti. Kar je zagotovo ena od prvih remek dela.

V devetdesetih je Markoviću poleg dokumentarcev s pomenljivima naslovoma *Ponoreli ljudje* (Poludeli ljudi, 1997) in *Nepomembni junaki* (Nevažni junaci, 2000) uspelo realizirati le dva igrana filma. V lahkotni komediji *Tito in jaz* (1991) je skozi prvoosebno (nekoliko avtobiografsko?) pripoved debelušnega desetletnika iz umetniške družine usmeril ironični pogled na petdeseta leta, desetletje najhujše ideološke indoktrinacije jugoslovanske in srbske družbe pred Miloševićevo ero.

"Tito in jaz je še korak dlje: nekoliko, a ravno prav prestiliziran, da sam 'izgled' in 'avra' kadrov sugerirata, da ne gre za dejansko stvarnost, temveč za spomin, spominsko fikcijo, neko vrsto 'budnega sna'. In kakor *Že videno ponuja svet, viden (torej 'stiliziran')* z očmi norca, *Zbirni center pa univerzum, izčiščen z modrostjo pesnika-sanjalca, tako se v filmu Tito in jaz življenjski ambient kaže skozi otroško prizmo naivno-čudežnega.*" (ibid., str. 41)

Po predlogi dramatika in scenarista Dušana Kovačevića pa je nastala *Utrgana tragedija* (1995) tragikomični izrez grotesknosti sodobnega srbskega vsakdana, ki po kritičnem dometu in priokusu teatralnosti spominja na Paskaljevičev *Sod smodnika* (Bure baruta, 1998). Goran Marković je v zadnjih letih Miloševićeve vladavine, ko mu je bilo onemogočeno delati filme, začasno rešitev našel v gledališki ustvarjalnosti. Kot režiser se je leta 1997 v Jugoslovenskom dramskom pozorištu lotil *Beogradske trilogije*, razvpitega dramskega besedila Biljane Srbljanović, predstavnice najmlajše generacije srbskih "intelektualnih disidentov", medtem ko so bili trije njegovi lastni gledališki komadi, *Turneja* (1996), *Parovi* (1999) in *Govorna mana* (1997) uprizorjeni v Narodnom pozorištu in Ateljeju 212. Pred dvema letoma je Marković v zvezi z aktualno politično situacijo v Srbiji in intervjuju s Srđanom Vucinižem (www.reportermagazin.com) povedal naslednje: "*Moje prepričanje je, da bodo ljudje na tem prostoru v prihodnosti preživeli le, če si bodo povrnili dostojanstvo. To je v moji glavi edini pravi problem: kako doseči tisto, kar se trenutno valja v blatu? Kako vrniti vero v človeške vrednote? Skoraj ni več med nami tistih, ki bi nas o tem lahko kaj naučili, ki so tudi*



sami некоč živeli kot ljudje. Izumrli so. Petdeset let komunizma, deset let še hujšega kvazikomunizma, in vse to z enim samim ciljem: da se človeka poniža, da se ga razvrednoti v bitje, ki nima več volje za upor. A ni jim uspelo. V naših dušah še vedno migota plamenček samospoštovanja, in ta bo na koncu povzročil velik požar. Če ne bi verjel v to, bi se že davno odselil iz te države. Ali pa bi se ubil."

Zadnji Markovićev "prispevek k srbski blaznosti" je filmski esej *Srbija, leto nič* (Serbie, année zéro/Srbija, godina nulta, 2001), odkritosrčna, grenko-ironična zmes subjektivnih faktov in objektivne fikcije, osebne izpovedi in kronike moraste dekade, ki ob analizi vzrokov in trajanja fenomena Milošević preizprašuje lastno (za)vest in (za)vest svojih sodržavljanov, pri čemer se gledalcu izrisuje podoba avtorjevega moralnega kreda, njegove zavezanosti filmski etiki in estetiki. V tem dokumentarnem, avtobiografskem soočenju z lastnim delom in zgodovinskim trenutkom je edini Markovićev celovečerec, ki v njem – kot je ugotovil Koen Van Daele (*Dies irae*, Kinotečnik, april 2002) – ni zastopan z odlomkom, ravno *Tajvanska kanasta* (1985). Film o "šestdesetosmašu", ki se navkljub zgodovinskemu spominu prvi pusti zlorabiti skorumpiranim oblastnikom. Film, ki ga je kritika med *Variolo vero* in *Že videnim* brez pomišljanja označila za njegovo najmanj pomembno delo, čeprav je bil Markoviću vedno najbolj pri srcu. Kako prav je imel in zakaj mu ga ni bilo treba *post festum* še enkrat preizprašati na pragu novega tisočletja, je pokazala kar novejša srbska zgodovina. Čast, ki pripade le največjim.

Goran Marković od leta 1979 predava filmsko režijo na Fakulteti za dramsko umetnost v Beogradu in je član evropske Akademije za film in televizijo v Bruslju. •

Literatura

Munitić, Ranko: *Seta sa osmehom neizvesnosti*, v *Goran Marković*, Beograd 2001
 Volk, Petar: *Istorija jugoslovenskog filma*, Institut za film, Beograd 1986
 Marković, Goran: *Češka škola ne postoji*, Prosveta, Beograd 1990

Že videno



Tajvanska kanasta

Dragan Nikolić, Olivera Marković, Danilo-Bata Stojković, Mirjana Karanović, Aleksandar Berček, Anica Dobra

1992

Tito in jaz

Tito i ja

Jugoslavija barvni 117'

režija Goran Marković

producent Terra film, Tramontana, Avala film, Magda Productions

scenarij Goran Marković

fotografija Radoslav Vladić

glasba Zoran Simjanović

montaža Snežana Ivanović

igrajo Dimitrije Vojnov, Lazar

Ristovski, Predrag-Miki

Manojlović, Anica Dobra,

Olivera Marković, Rade

Marković, Bogdan Diklić

1995

Utrgana tragedija

Urnebesna tragedija

Jugoslavija barvni 99'

režija Goran Marković

producent Dari films, Le Sept-

Cinéma, Multimex films, Monte-

Royal Pictures

scenarij Dušan Kovačević

fotografija Radoslav Vladić

glasba Zoran Simjanović

montaža Snežana Ivanović

igrajo Danilo-Bata Stojković,

Rade Šerbedžija, Olivera

Marković, Lazar Ristovski,

Milena Dravić, Dragan Nikolić,

Voja Brajović, Gordana Gadžić,

Sonja Savić

Dokumentarni filmi (izbor):

1977

Ponoreli ljudi (Poludeli ljudi)

2000

Nepomembni junaki (Nevažni junaci)

2001

Srbija, leto nič (Srbija, godina nulta)

Filmografija

celovećerni igrani filmi

1977

Posebna vzgoja

Specijalno vaspitanje

Jugoslavija barvni 110'

režija Goran Marković

producent Centar film

scenarij Goran Marković

fotografija Živko Zalar

glasba Zoran Simjanović

montaža Vuksan Lukovac

igrajo Slavko Štimac, Bekim

Fehmiu, Ljubiša Samardžić,

Aleksandar Berček, Cvijeta Mešić

1978

Nacionalni razred

Nacionalna klasa

Jugoslavija barvni 105'

režija Goran Marković

producent Centar film

scenarij Goran Marković

fotografija Živko Zalar

glasba Zoran Simjanović

montaža Vuksan Lukovac

igrajo Dragan Nikolić, Bogdan

Diklić, Gorica Popović, Rade

Marković, Aleksander Berček,

Olivera Marković, Mića Tomić,

Voja Brajović, Bora Todorović

1980

Mojstri, mojstri

Majstori, majstori!

Jugoslavija barvni 83'

režija Goran Marković

producent Art film 80

scenarij Goran Marković,

Miroslav Simić

fotografija Milan Spasić

glasba Zoran Simjanović

montaža Vuksan Lukovac

igrajo Semka Sokolović-Bertok,

Bogdan Diklić, Pavle Vušić,

Snežana Nikšić, Predrag Laković,

Olivera Marković, Zoran

Radmilović

1982

Variola vera

Jugoslavija barvni 110'

režija Goran Marković

producent Art film 80

scenarij Goran Marković

fotografija Radoslav Vladić

glasba Zoran Simjanović

zvok Hanna Preuss

montaža Vuksan Lukovac

igrajo Rade Šerbedžija, Varja

Đukić, Erland Josephson, Rade

Marković, Dušica Žegarac,

Vladica Milosavljević,

Aleksandar Berček

1985

Tajvanska kanasta

Jugoslavija barvni 100'

režija Goran Marković

producent Centar film

scenarij Milan Nikolić, Goran

Marković

fotografija Miloš Spasojević

glasba Zoran Simjanović

montaža Vuksan Lukovac

igrajo Boris Komnenić, Neda

Arnerić, Gordana Gadžić, Radko

Polić, Predrag-Miki Manojlović,

Bora Todorović, Bogdan Diklić

1987

Že videno

Već vidjeno

Jugoslavija barvni 102'

režija Goran Marković

producent Art film 80, Smart Egg

Pictures, Avala film, Croatia film

scenarij Goran Marković

fotografija Živko Zalar

glasba Zoran Simjanović

montaža Snežana Ivanović

igrajo Mustafa Nadarević, Anica

Dobra, Miodrag Mandić, Petar

Božović, Vladimir Jevtović,

Gordana Gadžić, Bogdan Diklić

1989

Zbirni center

Sabirni centar

Jugoslavija barvni 94'

režija Goran Marković

producent Centar film, Avala

film, Terra film

scenarij Dušan Kovačević, Goran

Marković

fotografija Tomislav Pinter

glasba Zoran Simjanović

montaža Snežana Ivanović

igrajo Rade Marković, Dušan

Kostovski, Bogdan Diklić,



~ CENTAR FILM ~
NACIONALNA KLASA
KAMERA ŽIVKO ZALAR REŽISA GORAN MARKOVIĆ

ana EXT DAN

11/7/642/1



varuh meje, režija maja weiss